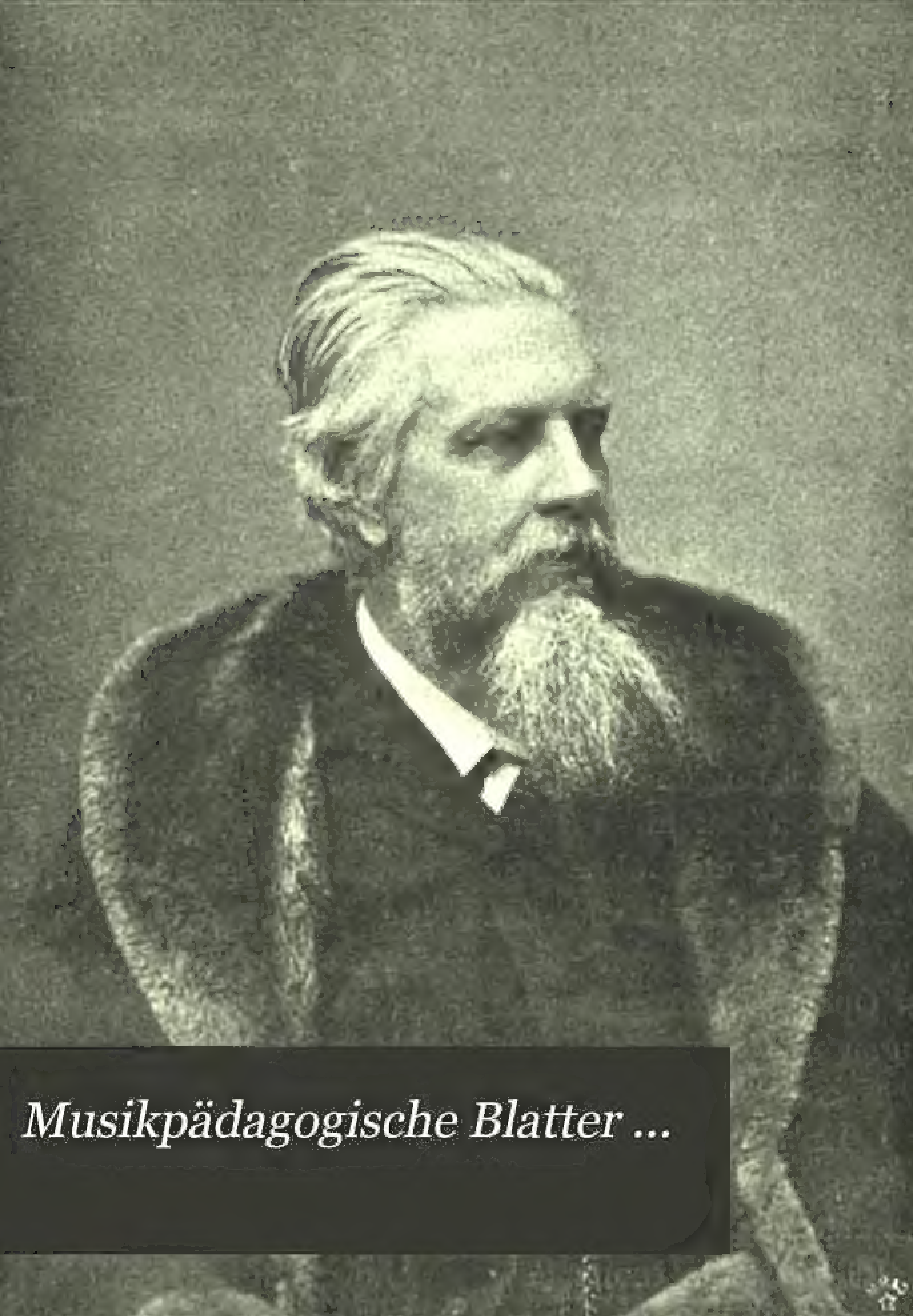
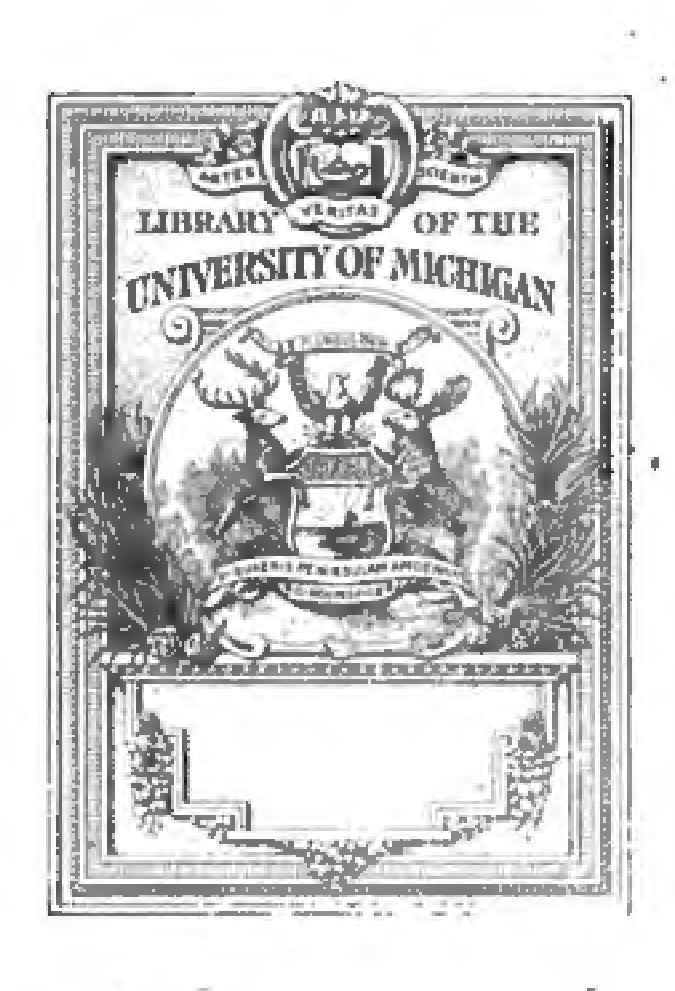
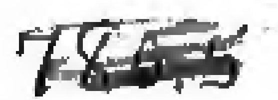
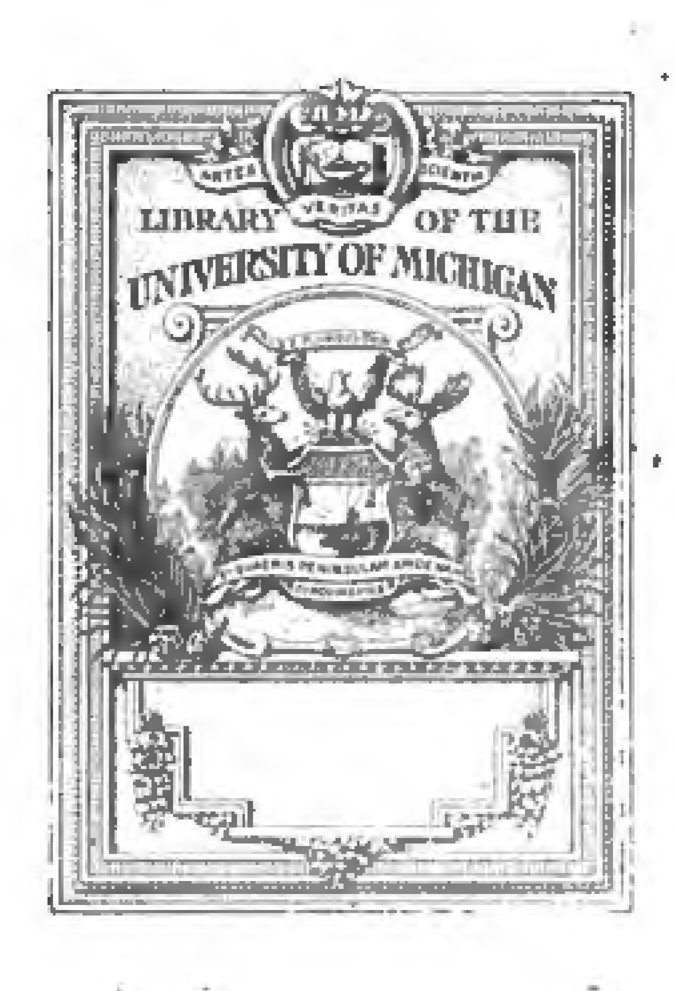
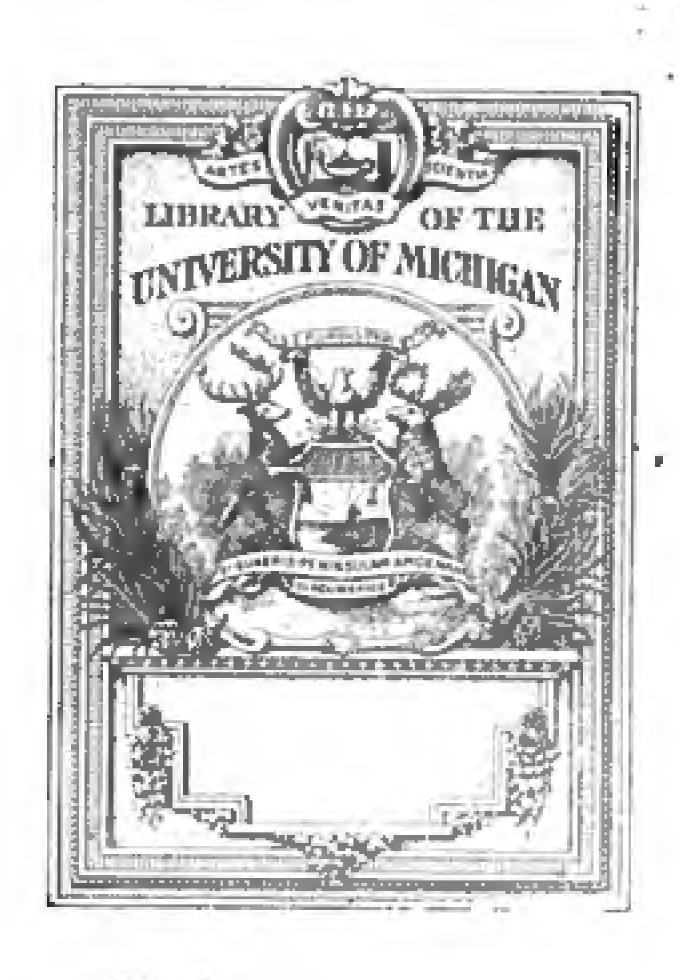

Musikpädagogische Blatter ...

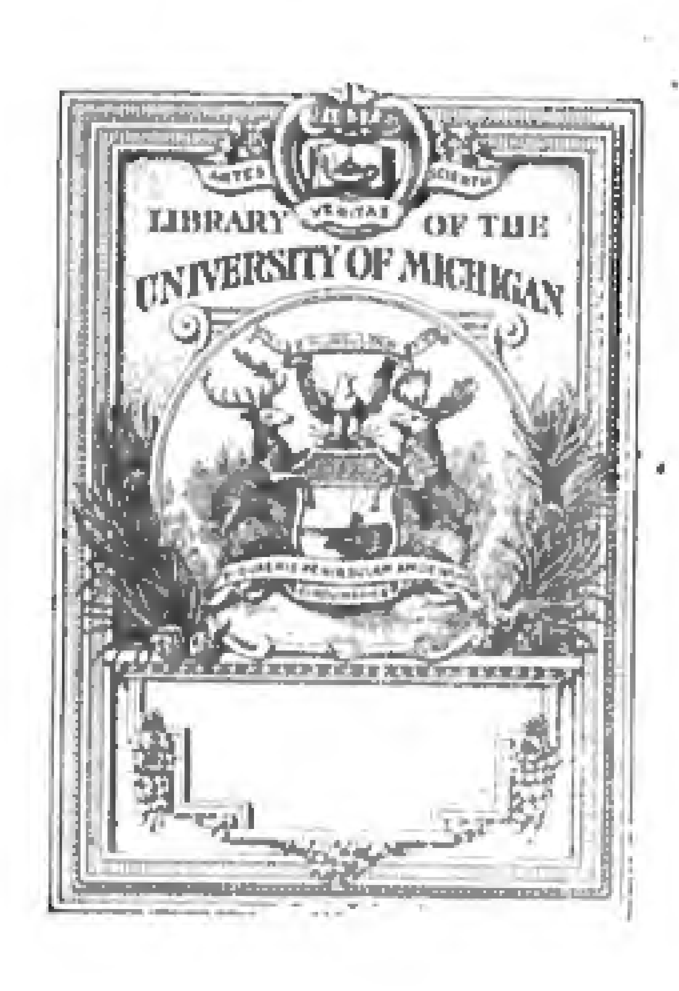

ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



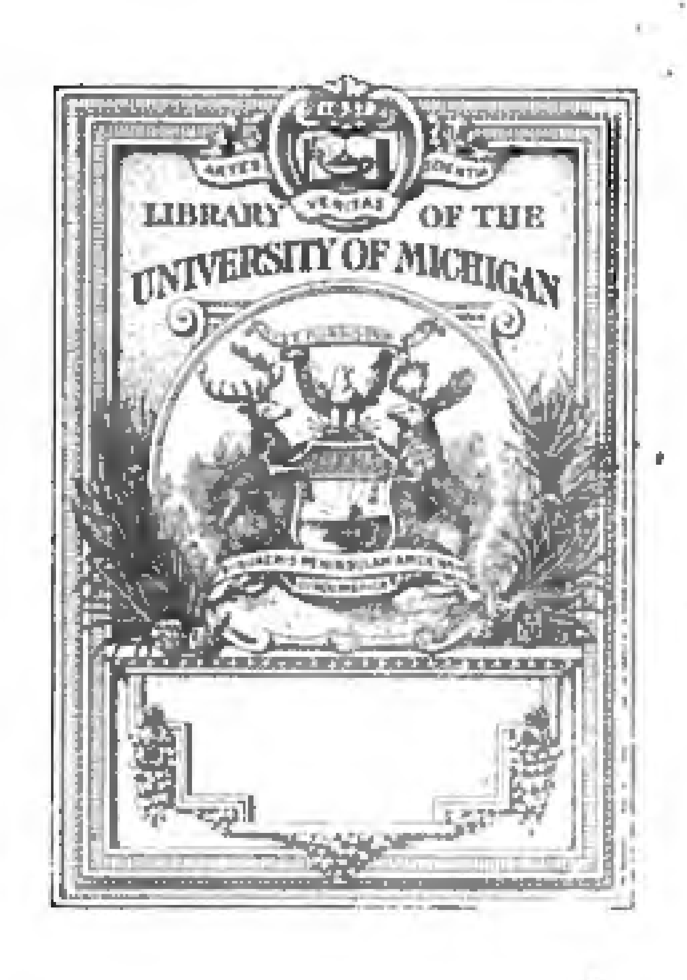

ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

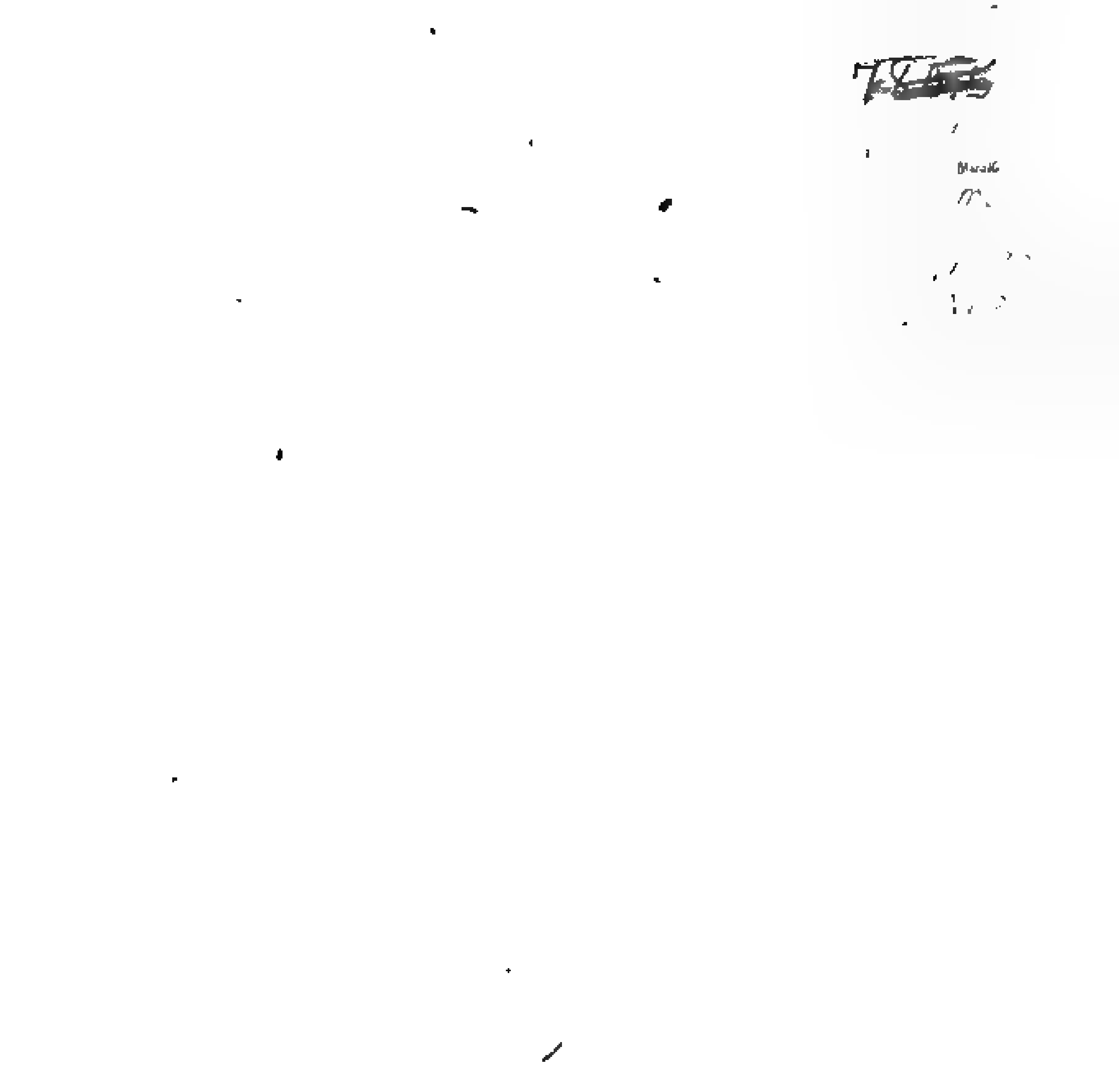



ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN




ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN







Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A.D.L.V.

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878

von

Professor Emil Breslaur.

Redaktion: **Anna Morsch.**

Dreiundzwanzigster Jahrgang.

1900.

BERLIN

Wolf Peiser Verlag (G. Kalski)

Inhalts-Verzeichniss 1900.

Grössere Aufsätze.

Kritische Rückschau.

Künstler-Verzeichniss.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Empfehlenswerthe Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Anregung und Unterhaltung.

Meinungs-Austausch

Vereine.

Briefkasten.



Rosenthal & Co. Berlin N. Johannisstrasse [illegible]

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 1. Berlin, 1. Januar 1900. XXIII. Jahrgang.

Dr. Otto Klauwell.

Königlicher Professor



„Das Unterrichten ist vielleicht noch bildender, als das Unterrichtetwerden, und in dieser Selbstbildung hauptsächlich liegt für den Lehrer das Aequivalent seiner aufgewandten Arbeit.“ — Mit diesem Ausspruch des verdienstvollen Komponisten, Musikschriftstellers u. Pädagogen, dessen Leben und Wirken ich meinen Lesern in nachfolgenden Zeilen schildern will, hat er selbst uns ein Stück seines innersten Denkens und Strebens gekennzeichnet. „Lehrend zu lernen“ und darin „den Lohn seiner Arbeit zu finden“, — ein ideales schönes Ziel, welches der Leitstern seines eigenen Lebens geworden und dem er in unentwegter Treue und Beharrlichkeit gefolgt ist. Als Erbtheil seiner Väter hatte er den inneren Trieb und das pädagogische Talent erhalten, — viele Vorfahren seiner Familie hatten den Lehrberuf ausgeübt —, ihm bescheerte seine sagen- und liederreiche Heimath, die Thüringer Lande, dazu die Liebe zur Musik und die Gabe schöpferischer Thätigkeit.

Otto Klauwell ist 1851 in dem kleinen Städtchen Langensalza in Thüringen geboren. Wie sich die Neigung zum pädagogischen Berufe schon während seiner Schulzeit lebhaft regte und er damals schon zu unterrichten begann, so war die Liebe zur Musik noch viel früher erwacht, er fing schon in seinem 6. Jahre an, sich, und zwar ohne

Lehrer im Klavierspiel zu üben und als die Eltern, um die Neigung ihres Knaben zu unterstützen, den Elementarlehrer des Orts zur Förderung der Studien beriefen, da erwies sich dieser sehr rasch als unzureichend und so setzte der Knabe bis zu seinem 14. Jahre seine Uebungen allein fort, durchstöberte alle ihm habhaft werdenden theoretischen Werke und beschäftigte sich noch speziell damit, gehörte Musikstücke nach dem Gedächtniss aufzuschreiben. Schon zu jener Zeit war es sein heissester Wunsch, Musik studiren zu dürfen, aber der Vater wünschte, dass er sich erst einen soliden Lebensgrund durch Erwerbung wissenschaftlicher Kenntnisse verschaffe und brachte ihn im Jahre [illegible] auf die berühmte Klosterschule Pforta, wo er volle 5 Jahre bis zum abgelegten Abiturientenexamen verblieb. Die Musik wurde aber trotz der strengen humanistischen Studien nicht vernachlässigt, jeder freie Augenblick wurde der heissgeliebten Kunst gewidmet. Otto Klauwell hatte in dem an der Anstalt angestellten Musikdirektor Seiffert, einem ehemaligen Schüler Bernard Klein's, einen ernsten, gewissenhaften Lehrer gefunden, der trotzdem er etwas einseitig und pedantisch war und nicht gerade begeisternd auf seinen phantasievollen Schüler wirkte, doch die Liebe und Verehrung für die grossen klassischen Meister, die er selbst hegte, fest und unauslöschlich in die Seele des Jünglings zu pflanzen verstand. Der Kirchenchor der Anstalt, dem er mit seiner hellen Knabenstimme ein willkommenes Mitglied war, bot ihm weitere Anregung, er hatte sich schliesslich, nachdem er alle Stimmengattungen vom 1. Sopran bis 2. Bass durchlaufen, zum Vorsänger des Chores aufgeschwungen, durfte die kleineren Kirchenaufführungen dirigiren, vertrat auch den Organisten und zeichnete sich bei den grösseren Musikaufführungen der Anstalt durch Sololeistungen auf dem Klavier vor allen Mitschülern aus. Alles, was er hörte, regte den Schaffensdrang, der in seiner Seele schlummerte, zu lebhaftem Ausdruck an, er versuchte sich bereits in allen Formen der Musik, schrieb Lieder, Duos, ein Trio, Motetten für gemischten Chor, er eignete sich bei diesen Vorübungen immerhin die Beherrschung der Formen und Gewandtheit des Stils für seine spätere kompositorische Thätigkeit an. Im Sommer 1870 wurde das Stillleben der klösterlichen Anstalt durch die Nachricht der französischen Kriegserklärung jäh unterbrochen und unter der kampfesfrohen Jugend, die von dem Recht Gebrauch machten, das Abiturientenexamen in abgekürzter Form sofort zu absolviren, befand sich auch Otto Klauwell. Er stand schon im August als Einjähriger bei einem thüringischen Regiment, machte den Feldzug ungefährdet mit und bezog heimgekehrt, die Universität Leipzig zum Studium der Mathematik und der Naturwissenschaften, da der Vater auch jetzt noch seine Einwilligung zu dem heissersehnten Musikerberufe versagte. Noch einmal fügte er sich entsagend, vertiefte sich in die strengen Studien, um doch nach einem halben Jahre, gesteigert durch Leipzigs musikerfüllte Atmosphäre, von der Ueberzeugung durchdrungen zu sein, dass er nur in der Musik das Ziel und Streben seines Lebens und volle Befriedigung finden könne. Es gelang ihm, den Vater umzustimmen und nun trat er in das Leipziger Konservatorium ein, an dem das Andenken seines Gründers, Felix Mendelssohn, und seines genialen Zeitgenossen Robert Schumann, noch hoch gehalten wurde und Männer wie Reinecke, David, Richter, Jadassohn, Wenzel u. a. in ihrem Sinne weiter wirkten. Mit wahrem Feuereifer, geleitet von echt künstlerischer Hand, vertiefte sich der jetzt Einundzwanzigjährige in die Geheimnisse seiner geliebten Kunst, — es ist ein bezeichnender Zug für seinen nach umfassenden Kenntnissen strebenden Geist, dass er trotzdem an der Universität immatrikulirt blieb, um den Vorlesungen eines Strümpel, Paul, Drobisch u. a. über Musikwissenschaften, Aesthetik und Philosophie beiwohnen zu können. Die künstlerischen Ideale, die das Konservatorium erfüllten, wurden auch seine eigenen, sie dokumentiren sich in seinen Jugendwerken, die ganz von Schumann'schem Geist erfüllt sind. Er rief mit einer Schaar Gesinnungsgenossen, zu denen damals Hugo Riemann, Hans Reber, Johann Svendsen, Gustav Kogel u. a. gehörten, einen Schumann-Verein ins Leben, dessen Hauptzweck es war, dem heimgegangenen Meister ein Denkmal zu stiften. Der schöne Plan kam in Folge mannigfacher ungünstiger Umstände wegen leider nicht zur Ausführung, es spricht sich in ihm aber deutlich die Gesinnung der damaligen musikalischen Jugend aus und Otto Klauwell ist ihr im Grossen und Allgemeinen auch für sein ferneres Leben treu geblieben.

Nach zwei Jahren ernstester und gründlichster Studien errang sich der junge Künstler das Reifezeugniss des Konservatoriums, seine Prüfungsarbeit bestand in einer einleitenden Einleitung zu Schiller's Fiesco, die der Komponist im Gewandhaus selbst dirigirte und im Herbst desselben Jahres, 1874 promovirte er an der Universität und erhielt auf Grund seiner Dissertation über die historische Entwicklung des musikalischen Kanons den Doktortitel. Seine Arbeiten hatten ihm bereits einen grösseren Ruf verschafft, denn schon im Jahre darauf bot ihm Ferdinand Hiller an dem seiner Leitung unterstellten Konservatorium zu Köln eine Stelle als Lehrer für Klavier, Theorie und Geschichte der Musik an, die er freudig annahm. Das war im Jahre 1875 und wir finden ihn heut noch an derselben Anstalt thätig, deren Oberleitung inzwischen in die Hände Franz Wüllner's übergegangen ist. Von Wüllner wurde im Jahre 1885 im Anschluss an das Konservatorium ein Seminar zur Ausbildung von Klavierlehrern begründet, dessen Führung er Otto Klauwell übertrug, — die eminente pädagogische Bedeutung, die er in den [illegible] Jahren seines Wirkens am Konservatorium bekundet, liess ihn für diesen schwierigen Posten als ganz besonders befähigt erscheinen. Seine Verdienste erhielten die äussere Ehrung durch den ihm im Jahre 1894 verliehenen Titel eines Königlichen Professors.

(Schluss folgt.)

Die Lage der Musiklehrerinnen
und die Julius Langenbach-Stiftung in Bonn

Vortrag,

gehalten im Kölner Zweigverein der Langenbach-Stiftung am [illegible] November 18[illegible]
von Dr. Otto Klauwell.*)

Verehrte Damen und Herren!

Von dem Vorstande des Kölner Zweigvereins der Julius Langenbach-Stiftung in Bonn ist mir der ehrenvolle Auftrag geworden, die heutige Versammlung mit einigen Worten zu eröffnen, um darin auf den Ursprung, auf die hohe Bedeutung und die Ziele jener hochherzigen Stiftung hinzuweisen und ihr dadurch, wenn möglich, neue Mitglieder und opferwillige Freunde zuzuführen. In der That ist wohl kaum eine Wohlfahrtseinrichtung der thatkräftigen Unterstützung ebenso bedürftig als würdig, wie die genannte. Die sociale Frage, die heute auf allen Gebieten menschlicher Arbeit die geschäftigen Geister bewegt und auf Mittel sinnen lässt zur Hebung des Standesbewusstseins, zur Aufbesserung der materiellen Lage und Herbeiführung einer gesicherten Zukunft, ist auch für den Stand der musikalischen Privatlehrer eine brennende geworden. Giebt es doch kaum eine Erwerbsthätigkeit, die ohne staatlichen oder sonstigen Schutz und Rückhalt, dem lauteren und unlauteren Wettbewerb in gleichem Maasse ausgesetzt ist, wie die der Privatmusiklehrer und Lehrerinnen. Fast allen übrigen Berufszweigen, soweit sie nicht schon staatlichen oder kommunalen Charakter an sich tragen, ist es gelungen, sich zu organisieren und, im Gefühle der Solidarität ihrer Interessen, sich zu gegenseitiger Hilfeleistung zu verpflichten. Die Privatmusiklehrer haben es nach dieser Richtung, trotz anerkennenswerther Anläufe, zu namhaften Resultaten noch nicht gebracht. Mehrfache Versuche, den Staat für ihre Interessen zu gewinnen und beispielsweise für den Nachweis ausreichender Unterrichtsbefähigung eine staatlich abzunehmende Prüfung einzuführen, sind auf wie es scheint, unüberwindliche Schwierigkeiten gestossen und so bleibt der Musiklehrerstand nach wie vor dem Kampfe ums Dasein preisgegeben, einem Kampfe, in welchem der Zufall, die Mode, Neid und Missgunst das Scepter führen und die echte Befähigung nicht immer den Sieg und die Früchte ihrer mühevollen Arbeit davonträgt.

Verschont dieser Kampf weder Lehrer noch Lehrerinnen, so gestaltet er sich, der Natur der Verhältnisse zufolge, besonders hart für die weiblichen Lehrpersonen. Das Loos der Musiklehrerinnen ist, auch ganz abgesehen von der Unsicherheit ihrer Zukunft, kein beneidenswerthes, selbst wenn man die Lebenslage der scheinbar am günstigsten unter ihnen gestellten in Betracht zieht. Leider giebt es ja eine Menge junger Leute beiderlei Geschlechts, die in dem Berufe des musikalischen Lehrfaches den sie nach unzulänglicher eigener Ausbildung ergriffen, nur eine von den zahlreichen Möglichkeiten erblicken, sich auf eine nach ihrer Auffassung verhältnissmässig leichte Weise ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Dass zu diesem Berufe ein beträchtliches Maass theils pädagogischer Begabung im Allgemeinen, theils musikalischer im Besonderen gehört, dass auch diese Vorbedingungen nicht ausreichen, wenn sich mit ihnen nicht eine angeborene Neigung zum Unterrichten verbindet und wenn nicht Geduld und nie versiegende Energie hinzutreten, um auch den minder begabten Schülern gegenüber nicht allmählich selbst zu erlahmen, das alles sind Dinge, deren sich jene Lehrer und Lehrerinnen nicht bewusst sind. Derartige unberufene Elemente mögen es selbst bei sich verantworten, wenn es ihnen nicht gelingt, in ihrer Thätigkeit auch nur den Bedingungen des Handwerksmässigen zu genügen, geschweige denn sich eine innerlich und äusserlich befriedigende Lebensstellung zu erringen. Sie selbst trifft die Schuld daran, da sie sich in einen Beruf hineingedrängt haben, zu dem sie weder das genügende Maass musikalischen Könnens und Wissens, noch vielleicht nicht einmal die allgemeinen menschlichen und geistigen Grundbedingungen mitbrachten. Ein ganz anderes Loos — sollte man meinen — erwartet diejenigen Lehrerinnen, die sich, sei es privatim oder auf akademischem Wege für ihre zukünftige Laufbahn gründlich und umfassend vorgebildet haben. Sie gehen in ihren Beruf, den sie, ihrer Begabung folgend, mit Vorbedacht gewählt, in dem sicheren Gefühle, auf langem, mühevollem Wege die Grundlagen sich angeeignet zu haben, die als die unerlässlichen Voraussetzungen der pädagogisch-musikalischen Thätigkeit zu betrachten sind.

Ihr eigenes Können sowie die Beobachtungen an fremden Künstlern, für die sich ihr Blick immer mehr geschärft hat, haben sie gelehrt, das Gute vom Schlechten, das Falsche vom Richtigen zu unterscheiden, und bei den hervorragender Begabten derselben hat sich die Summe dieser Beobachtungen auf der Grundlage des im eigenen Unterricht Erlebten vielleicht bereits zu einer Art Methode verdichtet, die nun in ihrer praktischen Anwendung zu erproben ihr brennender Wunsch ist. Voller Idealismus treten sie hinaus aus den Grenzpfählen der Schule, wo es ihnen vergönnt gewesen war, nach den sicheren Angaben ihres Lehrers, ohne nach rechts und links zu schauen, ihre Studien betreiben und vollenden zu können. In gleicher Weise und in

*) Ich gebe diesen Vortrag im „Kl.-L." um so lieber Raum, als er eine, allen deutschen Musiklehrerinnen aufs Höchste interessirende Angelegenheit betrifft, und bemerke noch dazu, dass Frau Musikdirektor Julius Langenbach in Bonn zu jeder näheren Auskunft, wie auch zur Entgegennahme von Beitrittserklärungen jederzeit bereit ist.
A. M.

gleichem Geiste gewiehen als sich, weiter zu wirken und der bewährten Methode ihres eigenen Lehrmeisters nun auch bei den ihnen zukünftig Anbefohlenen willkommene Geltung zu verschaffen. Wohl denen, die durch die besondere Gunst der Verhältnisse in Stand gesetzt sind, sich hierin selbst treu bleiben zu dürfen und das in sie gepflanzte Samenkorn zum blühenden Baum fruchttragender Lehre zu entwickeln! Wie ganz anders gestaltet sich aber in den meisten Fällen die Praxis. Die Schüler und Schülerinnen, die den ins Leben hinaustretenden jungen Lehrern zunächst anvertraut werden, ja auch ein grosser Theil ihrer späteren Schüler, stehen zumeist noch im Stadium der Anfängerschaft, und die hohe Kunstbegeisterung, die unsere junge Kunstbeflissene in der letzten Zeit ihrer Ausbildung erfüllte und die sie an den Meisterwerken unserer grossen Klassiker zu nähren nicht müde wurde, sie beginnt jetzt vor den nüchternen Aufgaben des praktischen Lebens immer mehr zurückzuweichen. An Stelle der begeisternden und das Leben mit idealem Schimmer vergoldenden Kunst tritt das Handwerk mit seinen der wirklichen Kunst scheinbar so fern stehenden praktischen Erfordernissen, an Stelle der Gesichtspunkte höherer künstlerischer Auffassung, unter denen die eigene Ausbildung zuletzt geleitet wurde, tritt jetzt die ausschliessliche Berücksichtigung der äusseren technischen Handgriffe und sonstigen elementaren Vorarbeiten, mit denen jede musikalische Unterweisung zu beginnen hat. Sollte nicht aber — so könnte man fragen — auch die Unterweisung in den Anfangsgründen der Kunst dem Lehrenden eine hohe Befriedigung gewähren können, so lange er sich nur bewusst bleibt, dass nur auf diesem Wege das ferne Ziel der wirklichen Kunstleistung nach und nach erreicht werden kann? „Allem Leben, allem Thun, aller Kunst“ sagt Goethe in den Wanderjahren, „muss das Handwerk vorangehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird.“ Ganz gewiss hat auch der Elementarunterricht in der Kunst seine ideale Seite, falls nur der Lehrende in der Lage ist, ihn nach rein künstlerischen Gesichtspunkten und unbeirrt von störenden Sonderinteressen betreiben zu können. *Hier aber liegt der wunde Punkt in der Praxis des musikalischen Privatunterrichts* und die Ursache, die auch den begabtesten und es mit ihrer Aufgabe ernst nehmenden Privatlehrern ihren Beruf zu einer Quelle leider nur allzuhäufiger Enttäuschungen, ärgerlicher Verstimmungen, ja beschämender Demüthigungen werden lässt. Mit den besten Absichten beseelt beginnt die Klavierlehrerin ihre Unterweisung und erfreut sich vielleicht schon nach kurzer Zeit der langsam hervortretenden Erfolge ihrer Bemühungen. Bald jedoch macht sie die Beobachtung, dass ein grosser Theil ihrer Schüler dem streng methodischen, langsam fortschreitenden Lehrgange keinen Geschmack abgewinnt, dass sie in ihrer Unkenntniss der Nothwendigkeit jener vielseitigen, verhältnissmässig trockenen Vorstudien die Geduld verlieren und in ihrem anfänglich so erfreulich bewiesenen Eifer mehr und mehr nachlassen. Sie hatten sich den Klavierunterricht als eine angenehme und mühelose Unterhaltung vorgestellt und müssen es nun erleben, mit trockenen, nach ihrer Meinung zwecklosen Fingerübungen, Tonleitern und dergl. geplagt und gepeinigt zu werden. Diese Enttäuschung junger Klavierschüler ist ja menschlich begreiflich, muss aber deshalb die Entmuthigung der Lehrer und Lehrerinnen nicht weniger begreiflich erscheinen und diese wird noch vergrössert, wenn, wie es nicht selten geschieht, sogar die Eltern der kleinen Zöglinge sich mit deren Klagen vereinigen und an die Lehrerin die ganz ernst gemeinte Zumuthung stellen, sie möge es mit ihrem Unterricht doch nicht allzu gewissenhaft nehmen, die Kinder sollten ja nicht zu Virtuosen herangebildet werden, sondern nur zu ihrem eigenen und der Eltern Vergnügen musiciren lernen. Als ob die Grundlagen des Spielens zum Vergnügen andere wären, als die des ernsthaft betriebenen, kunstmässigen Spiels. Wozu soll sich nun die über jene Zumuthung bestürzte Lehrerin entschliessen? Entweder sie unterwirft sich den Anordnungen ihrer Arbeitgeber und entsagt damit ihren mühsam erworbenen Ueberzeugungen und Grundsätzen oder sie läuft Gefahr, über kurz oder lang ihres Schülers verlustig zu gehen, für den eine willigere Lehrkraft ja leicht zu finden sein wird. Wie viele junge Lehrer und Lehrerinnen mögen durch eine solche nothgedrungene Nachgiebigkeit allmählich auf die pädagogisch-abschüssige Bahn getrieben worden sein, die, angesichts der Unzulänglichkeit des Unterricht nehmenden Publikums, der Kunst und den ernsthaft zu ihr stehenden Lehrern in gleicher Weise zum Schaden gereicht. Und wenn auch die Lehrerin nicht in jedem dieser Fälle vor die Wahl gestellt wird, entweder mit ihrem künstlerischen Gewissen zu brechen oder einen Verlust in ihren Einnahmequellen zu erleiden, ohne gewisse mehr oder weniger weitgehende Zugeständnisse an den Geschmack und die Wünsche des Publikums wird kaum eine Privatlehrerin ihre Stellung durchweg zu behaupten vermögen. Die männlichen Lehrpersonen nehmen in dieser Beziehung im Vergleich zu ihren weiblichen Kollegen eine verhältnissmässig günstigere Stellung ein, einestheils der grösseren Autorität wegen, die ihnen vom Publikum entgegengebracht zu werden pflegt, anderentheils deshalb, weil sie den etwaigen Verlust ihren Anordnungen widerstrebender Schüler leichter verschmerzen können, da sie in der Regel nicht auf ihre unterrichtliche Thätigkeit allein angewiesen sind, sondern in anderweitigem Wirken, sei es als Dirigenten, Komponisten, Musikschriftsteller oder dergl., Erwerbsquellen besitzen, die dem weiblichen Geschlechte so gut wie gänzlich verschlossen sind.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper

Die zweite Hälfte des Dezember ist immer reich an Konzerten, die dem Andenken Beethovens gewidmet sind. Es sind dies die Vor- und Nachfeiern zu des Meisters Geburtstag (16. Dez.), mit denen das Jahr volltönend ausklingt. Der Name Beethoven strahlt am Ausgang des Jahrhunderts heller denn je, der Beethoven-Kultus ist stetig im Wachsen. Und wir dürfen uns dessen freuen. Wie für uns die Werke des grossen Symphonikers noch immer der Inbegriff aller modernen Musik sind, so werden sie voraussichtlich noch lange der musikalischen Entwickelung einen festen Rückhalt bieten. Vorläufig bewegt sich das Verstehen und Geniessen noch in aufsteigender Linie: so weit hatte er seiner Zeit vorausgegriffen. Die **Königliche Kapelle** feierte an ihrem fünften Abend Beethoven durch eine herrliche Aufführung der achten (F-dur-) Symphonie und der Leonoren-Ouverture No. 3 unter **Weingartners** begeisternder Leitung. Vorher gingen die Ouverture und die Balletmusik aus den „Geschöpfen des Prometheus". Zwischendurch spielte Professor **Halir** das Violinkonzert. Halir steht technisch schon lange auf meisterhafter Höhe. Aber auch seine Auffassung zeigt jetzt eine Vertiefung und Abgeklärtheit, die aufrichtigen Respekt einflössen. Er trug das Werk mit würdevoller Ruhe und Einfachheit und mit einer Innigkeit des Empfindens vor, die im zweiten Satz ihren schönsten Ausdruck fand. **Arthur Nikisch** hatte für das V. Philharmonische Konzert die erste und fünfte Symphonie gewählt, die insofern einen Gegensatz bilden, als in der C-dur noch ganz das Musikempfinden Mozarts und Haydns vorwaltet, in der C-moll aber der reife, eigentliche Beethoven in prägnantester Weise zu uns spricht. Das erstere Werk war nicht genug auf diesen Unterschied gestimmt; das zweite wurde, von Einzelheiten, über die man anderer Meinung sein konnte, abgesehen, zu eindrucksvollster Wirkung gebracht und weckte im Saale jubelnde Zustimmung, die sich in den lebhaftesten Dankesbezeugungen gegen das Orchester und seinen Leiter äusserte. An jenem Abend spielte **Eugen d'Albert** das Es-dur-Konzert. Manche wollten ihn etwas gesucht finden, auch mir fielen einige Nüancen auf, die er willkürlich hineintrug, aber sie konnten mir den Genuss an der Gesamtleistung nicht stören, die doch die Wiedergeburt des Werkes in einem reichen und phantasievollen Geiste war. Man kann wohl einem Künstler wie d'Albert die Freiheit lassen, einmal aus einer absonderlichen Stimmung heraus zu schaffen: es ist bei ihm keine Gefahr vorhanden, dass er sich darin verlieren könnte. Sein musikalisches Darstellungstalent ist so stark, dass man selbst darüber vergisst, was einem der Klaviertechniker an manchen Stellen schuldig bleibt.

Dem Beispiel der grossen Orchesterinstitute folgten weitere verschiedene Kammermusikvereinigungen. **Das Joachim-Quartett** versammelte seine Gemeinde am 16. Dezember zu einem Beethoven-Abend, das **Böhmische Streichquartett** kehrte am 15. zu gleichem Zwecke zu uns zurück. Joachim stellte wie gewöhnlich Werke aus den verschiedenen Schaffensperioden des Meisters zusammen, die Böhmen interessierten durch die Vorführung dreier Quartette aus demselben opus 59: F-dur, E-moll und C-dur. Man soll nicht vergleichen und unsere böhmischen Gäste bieten Vollendetes genug, um für sich genossen zu werden. Vielleicht ist aber gerade bei Beethoven doch eine Parallele gestattet. Wer diese Quartette von der Genossenschaft Joachims zu hören gewohnt war, konnte es recht merken, worin es, trotz aller Vorzüge, der jüngeren Vereinigung fehlt. Ich stehe nicht an, die Böhmen technisch zuweilen über unser Meisterquartett zu stellen: sie spielen Vieles reiner, klangschöner. So habe ich das C-dur-Finale niemals mit einer solchen Klarheit und Anspannung der Intonation gehört, auch nie so hinreissend temperamentvoll. Jene vergeistigte, abgeklärte Darstellung aber, die zwischen der materiellen und der transcendenten Wirkung die glückliche Mitte hält und deren gerade Beethoven vor allem bedarf, *jenes* undefinierbare geistige Fluidum, das von der Führung Joachims in seinen günstigen Stunden stets auszugehen pflegt, die findet sich hier nicht zum zweiten Male. Die Böhmen sind im Stande, uns den reinsten und intensivsten musikalischen Genuss zu verschaffen, das Joachim-Quartett bietet zuweilen seinen Hörern eine geistige Anregung, die über das Musikalische hinaus in die Tiefe allgemein menschlichen Empfindens dringt.

In dem IV. Symphonie-Abend der **Königlichen Kapelle** machte uns **Felix Weingartner** mit der hier noch nicht gehörten Roma-Suite **Georges Bizets** bekannt. Diese Bekanntschaft war in hohem Grade erfreulich. Das viersätzige Werk, an dem der Komponist schon während seiner Studienzeit in Italien und dann später vielfach bessernd gearbeitet hat, gefällt durch frische Erfindung, fesselnde und interessante Gestaltung und ungemein wohlklingende Instrumentierung an. Es ist nicht gerade bedeutend, der spätere Bizet kündigt sich nur in vereinzelten Zügen an, aber eigenartig und geistvoll genug, um sich den Konzertorchestern als dankbare Nummer zu empfehlen. Merkwürdiger Weise hat man es bisher unbeachtet gelassen. Händels D-moll-Konzert als das, was es ist, als ernstere Unterhaltungsmusik aufgefasst, wirkte durch den wundervollen Klang, den der Streicherchor und die Solisten der Kapelle, die Herren **Struss**, **Dessau** (Violine) und **Dechert** (Cello) entwickelten. Den Beschluss machte diesmal Beethovens Siebente. Das zweite der bei Kroll stattfindenden **Subscriptions-Konzerte** interessierte durch die Teilnahme **Max Fiedlers** als Dirigenten, während die russische Hofopernsängerin v. **Gorlenko-Dolina** keinen allzu günstigen Eindruck hinterliess. Fiedler verstand es, das noch ungeschulte Orchester kraftvoll zusammenzuhalten. In der Egmont-Ouverture, mehr noch in Schumanns D-moll-Symphonie,

zeigte er viel Individualität und eine energische Art den Stab zu führen, durch die er schon vor zwei Jahren anlässlich seines ersten Auftretens vortheilhaft auffiel. Er beleuchtet ungemein scharf. Fiedler wird noch an Position im deutschen Musikleben gewinnen, er gehört schon jetzt zu den beachtenswerthen Dirigenten. Professor **Waldemar Meyer** spielte das Violinkonzert (D-moll, op. 8) von **Richard Strauss**, ein Jugendwerk, das die Eigenart des Zarathustra-Komponisten noch nicht erkennen lässt.

Nach längerer Pause gab am 21. auch das **Halirquartett** wieder einmal einen Abend. Zur Aufführung gelangte eine Novität, ein Streichquartett in G-moll von **Hans Hermann**, dem bereits bekannten Komponisten feiner und stimmungsvoller Lieder. Der junge Musiker hat sich damit ein neues Gebiet erobert. Die leichtflüssige Schreibweise, die geschickte Benutzung der vier Instrumente zeugte von ernsthaften Studien und unleugbarer Begabung für Kammermusik. Den Anfänger verräth die nicht immer gut klingende Satzart und der zuweilen fühlbare Mangel einer polyphonen Gestaltung. In der Erfindung wäre Hermann wohl noch glücklicher gewesen, wenn er sich nicht durch das Bestreben, den Namen „Begas“ durch die Noten seiner Themen zu illustriren, einen Zwang auferlegt hätte. Das Werk wurde sehr freundlich aufgenommen. Die Stimmung der Hörer erwärmte sich dann zur Begeisterung, als **Robert Freund**, der treffliche Züricher Pianist, mit den Konzertgebern das unbeschreiblich herrliche Adur-Quartett (op. 26) zur Ausführung brachte. Freund bietet als Ensemblespieler ein Beispiel, auf das man hinweisen kann. Wie wenige ist er in den Geist der Brahmsschen Kammermusik eingedrungen. Ganz besonders heilsam aber könnte sein Vorbild auf alle Klavierbeflissene wirken, wenn sie recht seine vornehme Enthaltsamkeit im Pedalgebrauch beachten wollten. Im Verein mit der rhythmischen Schärfe seines Spieles erzeugt sie eine Klarheit und Sauberkeit der Tonwirkungen, die um so wohler thut, je seltener sie heutzutage ist.

Was sonst an Klavierspielern aufgetreten ist — und es sind ihrer nicht wenige — war nicht von höherer Bedeutung, wohl aber war manches Erfreuliche, manches Zukunftsreiche darunter. An erster Stelle ist hier **Waldemar Lütschg** zu nennen, dessen Ton immer mehr an Weichheit und Schönheit gewinnt. Der hochbegabte Pianist verfügt über eine gediegene und zuverlässige Technik, seine Neigung zu willkürlichen und plötzlichen Tempowechsel beeinträchtigt leider den musikalischen Eindruck seines Spiels. **Vianna da Motta** erfreut durch sein staunenswerthes Können. Seine Fertigkeit ist bewunderungswürdig, wie es sich namentlich in der Busonischen Bearbeitung der Bachschen Orgeltoccata in C zeigte. Ich glaube, dass der Künstler, der auch als geistvoller Schriftsteller bekannt ist, die ernstesten Absichten hat; es ist ihm aber noch nicht gegeben, die Phantasie des Hörers lebhafter anzuregen. Dass man virtuose Technik zeigen, ja sogar durch sie in erster Linie die Aufmerksamkeit erregen und doch sofort Sympathie erwecken kann, bewies **Céleste Groenevelt** in dem Konzert, das sie mit dem Philharmonischen Orchester in der Singakademie gab. Sie spielte Schumann, Tschaikowsky, Liszt, Chopin und Pirani, und alles musikalisch und mit weichem, modulationsfähigem Anschlag. Bewundernswerth ist ihre technische Leichtigkeit, die im Oktavenspiel ganz besonders zur Geltung kam. Als tüchtige, solide Pianistin ist **Elisabeth Jeppe** zu schätzen. Sie bewährte sich an einem Brahms-Abend in Ensemble- und Solostücken. Begabte, noch in der Entwicklung begriffene Spielerinnen sind **Frieda Hodapp**, **Helene Oberbeck** und **Johanne Stockmarr**, die eine durch ihren musikalischen Ernst, die andere durch temperamentvollen Vortrag, die dritte durch ihre perlende Fingergeläufigkeit sich auszeichnend. **Lucille Tolomei** und **Arthur Hartmann**, deren Konzerten ich nicht beiwohnen konnte, will ich hier nicht unerwähnt lassen, weil mir über beide in günstigem Sinne berichtet wurde.

Von den Gesangskonzerten der letzten Wochen machte das der Frau **Else Horst Schuch** einen besonders erfreulichen Eindruck. Sie stellte sich zum ersten Mal als Liedersängerin vor und gewann durch den warmen, metallischen Klang ihrer Stimme, ebenso wie durch ihr echt musikalisches Wesen. **Hans Pfitzner** begleitete, und theils ältere, theils neuere Lieder von ihm fanden wohlverdienten Beifall. In dem Lieder- und Duett-Abend, den sie mit ihrer Landsmännin **Anna Corver** gab, hatte man Gelegenheit, **Tilly Koenens'** wundervolle Altstimme wieder einmal zu hören. Aus Holland kommt uns doch jetzt viel Gutes. Es ist eine impulsive Art zu singen, durch die bei Koenens wirkt, und ein Stimmklang, der zugleich etwas Frisches und etwas Verschleiertes hat. Ein starkes Empfinden, aber noch knospenhaft verschlossen. Die Technik des Tones, wie der Sprache, bietet der Sängerin noch manche Aufgaben, denen sie hoffentlich nicht bequem aus dem Wege gehen wird. Ein ernster und vornehmer Künstler ist **Hjalmar Arlberg**. Sein nicht glänzender, aber sympathischer Bariton ist in allen Disziplinen der Gesangskunst wohlgeschult, sein Empfinden ist musikalisch, der Ausdruck von einem feinen Geschmacke geregelt. Dass es ihm gelang, diese Vorzüge in das rechte Licht zu stellen, ist für den Sänger um so ehrenvoller, als er zur Partnerin keine Geringere hatte als Frau **Noordewier-Reddingius**, die in Brahms' [illegible] und Tinels „[illegible]“ ihre an dieser Stelle ausführlich gerühmte hohe Kunst, man darf sagen, ihre unerreichte Grösse aufs neue bekundete. Ich nenne noch **Elena Gerhardt**, eine stimmlich begabte Anfängerin, und **Wilma Sanda**, deren bei Schütze? Koloraturgewandtheit schon bei früheren Gelegenheiten aufgefallen ist. **Jeanne Golz**, die treffliche Interpretin musikalischer Lyrik, unterstützte das zweite Konzert des jugendlichen Violinvirtuosen **Kotrowski**. Ihr warmer Ton und ihre lebendige Vorstellungskraft zwangen den Hörer in die gewollte Stimmung und übten eine um so stärkere Wirkung, als die Sängerin auch stimmlich besonders günstig disponirt war. Ausser dem talentvollen jungen Polen, dessen Geigenspiel von seiner Zukunft Bedeutsames erwarten lässt, liess

sich nur noch ein Instrumentalist hören, der Engländer **Bertin Withers**, ein guter, aber durch nichts hervorragender Violoncellist.

An grösseren Veranstaltungen wäre noch das A-capella-Konzert des Chores der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnisskirche nachzutragen, das unter der Leitung des Professors **W Freudenberg** einen erfolgreichen Verlauf nahm, und eine italienische Aufführung des „Don Giovanni“ im Opernhause, mit **d'Andrade** (Juan) und **Lilli Lehmann** Donna Anna) als Gästen Die **Singakademie** führte zum 17 Male Bach's Weihnachtsoratorium auf Der Saal zeigte das gewohnte stimmungsvolle Bild festlichen Lichterglanz der brennenden Christbäume Und doch fehlte Etwas, das die hier fast wie zu einem Familienfest Versammelten gerade an diesem Tage schmerzlich vermisst haben werden am Pulte die vertraute Gestalt **Blumner's**, des durch langwierige Krankheit ferngehaltenen Dirigenten Es sind gewiss die gesammten musikalischen Kreise Berlins, ohne Unterschied der künstlerischen Richtungen, die dem verdienten Meister zum Jahreswechsel Genesung und Rückkehr an die Stätte seiner Wirksamkeit wünschen.

Dr. Leopold Schmidt.

Sehr erfreulich war der Eindruck eines Vortragsabends von Schülern des Prof Klindworth im Saal Deysen Die Leistungen bezeugten insgesammt die künstlerische Gewissenhaftigkeit der Lehre durch die gediegene und verständnissvolle Ausführung der zum Theil die höchsten Anforderungen stellenden Werke. Hervorragend talentvoll erwiesen sich Hedwig Kirsch mit der Ausführung von zwei schweren, aber wirkungsvollen Uebungsstücken ihres Meisters und der A-moll Ballade von Chopin, und Max Landow mit der glanzvollen Wiedergabe von Liszt's Es-dur-Konzert.

A. M.

Von hier und ausserhalb.

— **Charles Lamoureux**, Frankreichs berühmter Kapellmeister, der erst vor Kurzem hier das erste der neuen Sinfonie-Konzerte bei Kroll dirigirte, ist am 21 Dezember in Paris nach kurzer Krankheit gestorben. Er ist für uns Deutsche eine fesselnde und anziehende Persönlichkeit, er war der Erste, dem es gelang, in Frankreich für Richard Wagner Propaganda zu machen und der sein Lebensziel in die Aufgabe setzte, die Schöpfungen des deutschen Meisters seinen Landsleuten verständlich und vertraut zu machen. Lamoureux ist 1835 in Bordeaux geboren und am dortigen Konservatorium ausgebildet 1877 war er erster Kapellmeister der Grossen Oper in Paris. Er legte aber nach zwei Jahren diese Stelle nieder, gründete eine Sinfoniekapelle, um mit dieser seinen Hauptzweck, Wagner's Werke einzubürgern, durchführen zu können Pasdeloup war vor ihm an dieser Aufgabe gescheitert. Lamoureux ging langsam und bedacht vor Seine Programme brachten zunächst unter klassischen und französischen Werken nur eine Nummer von Wagner, dann zwei, bis sein Publikum sich so daran gewöhnt hatte, dass seine Programme sich fast nur aus Wagner's Werken zusammensetzten. Nun ging er weiter, miethete das Eden-Theater und führte den Lohengrin auf, der noch solche Stürme der Wuth auf der Strasse vor dem Theater entfesselte, dass die erschreckte Regierung die Vorstellungen verbot. Lamoureux liess sich nicht abschrecken, er besiegte alle Widerstände und der Lohengrin gelangte zu vollem Siege. Jetzt hatte der unerschrockene Kämpfer Tristan und Isolde mit derartigem Erfolge den Pariseın vorgeführt, dass er statt der geplanten 8 Vorstellungen deren 16 geben konnte. Die letzte fand einen Tag vor seinem Tode statt. Durch sein thatkräftiges Einsetzen für die Sache der deutschen Musik hat er sich einen wohlverdienten Platz im Herzen des deutschen Volkes erobert.

— Die Firma **Breitkopf & Härtel** versendet ein Preissausschreiben für ein deutsches Flottenlied. Von den Ehrenpreisen, die aus zwei silbernen Kunstwerken im Gesammtwerth von 1000 Mk. bestehen, ist einer für die Dichtung, der andere für die Komposition bestimmt. Die Dichtungen sind bis zum 18. Januar 1900 an die Firma einzureichen, Preisrichter sind die Herren Felix Dahn, Detlev von Liliencron und Julius Lohmeyer Der Termin für die Kompositionen ist der 15 März 1900. Für diese fungiren die Herren Eugen d'Albert, Felix Weingartner und Franz Wüllner als Schiedsrichter Das Verlagsrecht des preisgekrönten Werkes geht an die Herren Breitkopf & Härtel über, der Reingewinn aus demselben wird dem Deutschen Seemannsheim in Kiautschau überwiesen

Den Musikverlag der einaktigen Oper „**Mandanika**“ von **Gustav Lazarus**, Text von Julius Freund, welche bereits an den Stadt-Theatern zu Köln a. Rh und Elberfeld mit durchschlagendem Erfolge zur Aufführung gelangte, hat die rühmlichst bekannte Firma Jos. Aibl in München übernommen. Der Bühnenvertrieb befindet sich in Händen des Verlages **Entsch**.

Das 3. Heft der „**Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft**“ enthält an grösseren Aufsätzen **O Fleischer** „Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heut künstlerisch wirksam?“ **Nic. Findeisen** „Das Musikleben in Russland“ Kleine Berichte von **Lionel Dauriac** über die Aufführung von Wagner's „Tristan et Iseult“ in Paris, Kritik von **Mathis Lüssy** über „Etudes de science musicale“ von **A Dechevrens**, ferner im Kritischen Anzeiger kurze Besprechungen neuer im Jahre 1899 erschienener Werke und Neuausgaben älterer Werke, Zeitschriftenschau u. s. w.

— Herr Dr **Carl Fuchs** in **Danzig** veranstaltet in diesem Winter „**Sechs musika

tische Hörstunden" mit besonderen Programmen und kurzen historischen Erläuterungen. Bach, Beethoven, Schumann und die Meister der Etüde finden dabei ihre Berücksichtigung, von letzteren sind Cramer, Moscheles, Henselt, Heller, Haberbier, Ravina und Chopin aufgenommen. Die ersten dieser „Hörstunden" haben bereits vor einem gewählten Publikum stattgefunden und fesselten das Interesse durch ihre gediegene Eigenart auf's lebhafteste.

Gräfin Rosalie Sauerma, geb. Spohr, ehemals eine der gefeiertsten Harfen-Virtuosinnen, die seit vielen Jahren zurückgezogen in Berlin lebt, beging am 13. Decbr. den Gedenktag ihres ersten öffentlichen Auftretens vor 50 Jahren. Eine Nichte Louis Spohr's, hat sie in ihrer nur kurzen öffentlichen Künstlerlaufbahn die glänzendsten Triumphe gefeiert. Liszt schätzte die Künstlerin ganz besonders hoch. Gräfin Sauerma pflegt auch heute noch mit wahrer Begeisterung an ihrer Kunst und betreibt dieselbe für sich mit derselben Liebe und in derselben Vollendung, wie vor Jahrzehnten, als sie sich öffentlich hören liess.

— Ueber die während der Weltausstellung in Paris stattfindenden musikalischen Aufführungen berichtet die „Allg. Mus. Ztg.": Die Kommission für die während der Weltausstellung 1900 stattfindenden musikalischen Aufführungen besteht aus folgenden Herren: Reyer, Massenet, St. Saëns, Th. Dubois, Paladilhe, Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, Bruneau, Gigout, d'Indy, Joncières, Marty, Pierné, S. Rousseau, Vidal, Fauré, Guilmant, Pugno, Widor; zu diesen Künstlern kommen noch: Des Chapelles, Chef des Bureaus für die Theater, Bernheim, Regierungskommissar für die subventionirten Theater, Taffanel, erster Kapellmeister der Oper und Réty, Administrator des Konservatoriums. Für Militär- und Kavalleriemusik, sowie für Männerchöre ist folgende Kommission bestellt worden: die Komponisten Alb. Cahen, Canoby, Chapuis, Coquard, Gastinel, Jonas, Lefèbvre, Lecocq, Maréchal, Marmontel, Pessard, Laurent de Rillé, Weckerlin, Wormser, ferner der Direktor der Sänger von St. Gervais, Bordes, der Dirigent der Musikkorps der republikanischen Garde, und dessen Vorgänger Wettge.

— Die erste Sitzung der Kommissionen für die während der Weltausstellung 1900 zu veranstaltenden musikalischen Vorträge fand bereits unter dem Vorsitz des Unterrichtsministers Leygues statt. Der Minister hielt eine Ansprache, worin er auseinandersetzte, in welcher Weise er die musikalischen Vorträge während der Ausstellung gehandhabt zu sehen wünschte, und erklärte, dass dieselben dem Publikum eine Idee von der Geschichte der französischen Musik von ihrem Ursprung bis auf unsere Zeit geben sollten. Zu diesem Zweck müsste eine Auswahl unter den hervorragendsten Werken aller Zeitabschnitte, sowohl unter den noch nicht zu Gehör gebrachten, getroffen werden. Die Ausführung dieses Planes wird der Société des Concerts übertragen, die unter der Direktion des Kapellmeisters der Grossen Oper, Taffanel, das offizielle Orchester der Weltausstellung sein wird. Nebenbei können sich die musikalischen Vereine des In- und Auslandes hören lassen. Die Kommission der Gesangvereine wird nationale und internationale Sängerwettstreite veranstalten. Nach dem Weggange des Ministers wählten die Kommissionen — die andere ist die Kommission der Musikaufführungen — ihre Bureaus. Präsident der Kommission der Musikaufführungen wurde Saint-Saëns, Vicepräsidenten Theodore Dubois, Direktor des Konservatoriums, und Massenet, Berichterstatter Bruneau. Kommission der Gesangvereine: Präsident Laurent de Rillé, Vicepräsident Wettge, Berichterstatter Chapuis.

In einer der letzten Sitzungen des „Vereins Berliner Pianoforte-Fabrikanten und verwandter Berufsgenossen" war eine Besprechung über die in letzter Zeit vielbesprochene „Moor'sche Resonanzbodenkonstruktion" auf die Tagesordnung gesetzt worden und es war interessant, die Berichte einiger Mitglieder, welche genau nach den Angaben Moor's und unter Assistenz eines von diesem gesandten Werkführers Instrumente gebaut hatten, zu vernehmen. Darnach war nicht nur nichts von den in die Welt posaunten Erfolgen zu bemerken, sondern es zeigten sich sogar derartige Misserfolge, dass in den einzelnen Fällen der Moor'schen Resonanzböden durch die alte bewährte Rippen-Construction ersetzt werden musste, wenn das Instrument verkäuflich werden sollte. In Bezug auf die neue über die Resonanzbodenconstruction von Musik-Autoritäten in so überschwenglichen Worten ausgestellten günstigen Atteste machte sich die Ansicht geltend, dass diese Zeugnisse, wenn auch in gutem Glauben, doch wohl mehr aus einer gewissen Courtoisie gegeben sein möchten. Besonders, in Bezug auf Akustik günstige Raumverhältnisse, das Fehlen jedes Vergleichs-Instruments nach der alten Construction, sowie noch andere hier nicht näher zu erörternde Umstände mögen fernerhin bei der so günstigen Beurtheilung mitgewirkt haben. Jedenfalls haben die meisten der Herren Musiker wohl kaum daran gedacht, dass diese ihre Atteste zu einer so grossen Reklame benutzt werden würden. Am Schluss der Besprechung erregte es ganz besondere Heiterkeit, als mitgetheilt wurde, dass Herr Moor selbst im Magazin eines Mitgliedes von vier äusserlich ganz gleich gebauten Clavieren, nach langem Suchen und Probieren endlich ein Piano als das „beste" bezeichnete, welches sich darauf als ein Instrument mit alter Resonanzbodenconstruction herausstellte, während zwei andere, genau nach den Angaben des Herrn Moor gebaute, mit zur Wahl daneben standen. Die weitere Mittheilung, dass Herr Moor für seine hier gebührend gekennzeichnete „Erfindung" Staats-Unterstützung beantragt habe, wurde als schier unglaublich entgegengenommen.

Die Zeitschrift für Instrumentenbau hatte früher die Notiz gebracht, dass die Erfindung des Doppelresonanzbodens gar nicht von Hrn. Moor selbst, sondern von einem Hrn. Schulz, Firma Gebr. Schulz in Mainz und Düsseldorf, herrühre, der schon vor 6 Jahren Hrn. Moor ein nach seinem System gebautes Instrument zur Verfügung gestellt

habe. Der Berichterstatter der Zeitung, Hr. Kalese, bezeichnet die Erfindung des Hrn. Scholz für ausserordentlich entwicklungsfähig.

Nun hat inzwischen Hr. Moser im „Berliner Tonkünstlerverein“ selbst einen Vortrag über seine Erfindung gehalten, der Bericht der Vossischen Zeitung darüber lautet:

Herr Dr. Johannes Moser sprach über „Neue Erkenntnisse auf akustischem Gebiete und die Entdeckung des orchestralen Klaviertones“. Das klingt äusserst wichtig, und wenn man gar erst die von Hrn. Dr. Moser aufgestellten Thesen und die aus ihnen gezogenen Folgerungen liest, so könnte man zu der Annahme gelangen, es lägen in der That Erkenntnisse und Entdeckungen vor, die den modernen Klavierbau revolutioniren müssten. Wenn sich dann noch die etwas reklamehaft pro domo verkündete Behauptung beweisen sollte, dass nämlich „das neue Klavier“ gleich den Geigen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt besser würde, dass Kind und Kindeskind das werthvolle, weil vielleicht über hundert und mehr Jahre alte Instrument bei der Begründung eigener Hausstände aus dem elterlichen Hause entführen würden, so liesse sich die Zeit annähernd ausrechnen, wo die Hälfte der Klavierfabrikanten ihren Bankerott erklären müsste. Alles, was Hr. Dr. Moser in seinem langen pathetischen Vortrage ausführte, forderte zum Widerspruch heraus und, was schlimmer ist, gelegentlich zum Spott. Er ist ein ungeschickter Vertheidiger seiner „Thesen“, er thäte besser, sich in Zukunft einem Vertheidiger anzuvertrauen, der sachlicher und ruhiger auf den vorläufig winzigen Kern der neuen Erkenntnisse und Entdeckungen hinwiese. Es handelt sich nämlich um eine Verbesserung des Resonanzbodens, um eine Verdickung, durch welche eine längere Dauer des Klaviertones erzielt werden soll. Das vorgeführte Instrument, ein Flügel kleinen Formates aus der Fabrik von C. Götze, klang nicht wesentlich anders, als ein passables Exemplar „des alten Klavieres“. Zu einer ausgiebigen Vergleichung mit einem Instrumente landläufiger Konstruktion war keine Gelegenheit gegeben. Hr. Eduard Behm trug zwar eine Brahmssche Rhapsodie zuerst auf einem Bechstein vor, dann auf dem „Götze, System Dr. Moser“, aber der Vergleich fiel meiner Meinung nach eher zu Gunsten des Bechstein aus, der unvergleichlich viel brillanter klang und viel mehr Ton hergab. Als Hr. Behm sich übrigens am Bechstein niederliess, sagte Hr. Dr. Moser bedeutungsvoll: „Ich erlaube mir zu bemerken, dass Hr. Behm dieses Instrument noch nie berührt hat“, wobei er auf den Flügel „Götze, System Dr. Moser“ wies. „Dann erlaube ich mir zu bemerken“, versetzte Hr. Behm, „dass ich auch dieses Instrument noch nie berührt habe“, wobei er auf den „Bechstein“ wies. Allgemeine Heiterkeit! Die Sache liegt also vorläufig noch in den Anfängen, sie ist trotz aller emphatischen Versicherungen des Hrn. Dr. Moser noch nicht spruchreif. Fortgesetzte Versuche einer bedeutenden Instrumentenfabrik würden über den Werth der Neukonstruktion erst endgiltige Aufschlüsse geben können. Die Anregung zu dem neuen Resonanzboden soll übrigens von einem Instrumentenbauer Namens Schultz gegeben worden sein. Sollte sich das bewahrheiten, so wäre es nicht verständlich, dass Hr. Dr. Moser die Priorität des Gedankens so ausschliesslich für sich in Anspruch nimmt.

Zu diesem Bericht schreibt der Pianoforte-Fabrikant Hr. Neufeld:

„Unter Bezug auf den Bericht über das sogenannte neue Klavier stelle ich dem Berliner Tonkünstlerverein einen Flügel und ein Pianino aus meiner Fabrik zur Verfügung zum Zwecke des Nachweises, dass die deutsche Klavierfabrikation durchaus nicht stille gestanden hat, sondern dass das alte, bereits bewährte Resonanzsystem in den letzten zehn Jahren technische und akustische Verbesserungen erfahren hat, die es ermöglichen, die heutigen Flügel und Pianinos mit einer Klangfülle und Tonschönheit sowie präciser Spielart herzustellen, die früher absolut nicht erreicht wurde.“

Bücher und Musikalien.

Arnold Niggli: Adolf Jensen. Verlagsgesellschaft „**Harmonie**“, **Berlin**.*)

Wer mit aufmerksamen Sinnen dem Erdenwallen der Künstler folgt, wird immer einzelne darunter entdecken, die in dem bunten Getriebe wie Pilger einer fremden Welt erscheinen. Von dem Stabe des Genius berührt, aber ohne die revolutionären Eigenschaften eines solchen, wandern sie still durch die Reihen der Zeitgenossen, unverstanden von der Menge, aber unentwegt ihren künstlerischen Eingebungen folgend, unablässig aus dem Borne ihrer Individualität schaffend, unbekümmert ob der Ruhm des Tages, das Beifallsjauchzen der Menge sie begleite. Ich denke hier an zwei nach dieser Richtung verwandte Künstlernaturen: Peter Cornelius und Adolf Jensen. Ersterer, ein Dichter und Sänger von Gottes Gnaden, ist jetzt 25 Jahre todt und erst jetzt dringen seine Werke mehr und mehr zu den Zeitgenossen, immer öfter ertönt eines seiner innigen, sinnigen, zauberischen Lieder im Konzertsaal. Aehnlich verhält es sich mit Adolf Jensen, dessen feine, vornehme, von Poesie und Grazie erfüllten Schöpfungen bisher nur einer kleinen Gemeinde angehören. Beiden Künstlern gemeinsam ist das Martyrium eines beschwerlichen Erdendaseins — beide in der Jugend mit dem Mangel ringend, fiel Peter Cornelius mit einer seiner reizendsten

*) Die der Besprechung eingefügten Bilder sind aus Prof. Dr. H. Reimann's illustrirte Monographien-Sammlung „Berühmte Musiker“, Band III. (Verlag der „Harmonie“ in Berlin W. 8.)

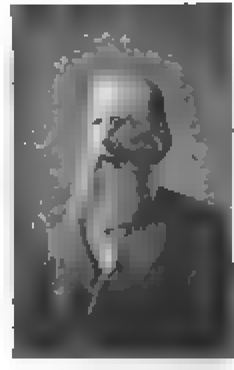
Schöpfungen einer ränkevollen Intrigue, die einem Grösseren galt, zum Opfer und machte ihn an seiner eigensten Begabung irre; — über Jensen, nachdem er sich kaum mühsam einen Platz erobert, der es ihm gestattet hätte aus künstlerischer Reife heraus frei zu schaffen, verhängte die karge Natur, die so selten aus vollem Füllhorn spendet, die heimtückischste aller Krankheiten, die ihn zehn Jahr lang zu einem ruhelosen, gequälten Wanderleben verurtheilte, bis der Tod die müden Dichteraugen schloss.

Es ist ein nicht genug zu rühmendes Unternehmen, dass Arnold Niggli die sympathische Künstlergestalt Adolf Jensen's durch seine eingehende Biographie dem Interesse der musikalischen Welt näher gerückt hat; durch ihre populäre Fassung und den künstlerisch gefassten Rahmen wird sie



Adolf Jensen.

es hoffentlich erreichen, dass unsere reproducirenden Künstler sich mehr in Jensen's feinsinnige, poesieerfüllte Schöpfungen vertiefen, als es leider heut noch der Fall ist. — Niggli ist mit liebevoller Hingebung der Entwickelung Jensen's gefolgt, er schöpfte die Schilderungen seiner Persönlichkeit und seines Charakters vielfach aus Jensen's eigenen Briefen, die ihm von Freunden des Verstorbenen, Freiherrn von Seckendorff und dem jetzt auch verstorbenen Paul Kuczynski, zur Verfügung gestellt wurden, aus denen ihm, wie er schreibt, Gelegenheit ward, „den leisesten Herzschlag seines Helden zu belauschen und all die Stimmungstöne, die seine Brust in Freud und Leid bewegten, gleichsam mit photographischer Treue wiederzuspiegeln". — Wir folgen unter seiner Führung Jensen's Entwickelungsjahren, in denen der von Idealen erfüllte Jüngling nur zeitweise die leitende Hand findet und oft auf das eigene Studium angewiesen blieb. Louis Ehlert, dessen geistsprühendes Wesen ihn aufs lebhafteste fesselt, ist kurze Zeit in Königsberg sein Lehrer, später Louis Köhler, dann führt der Zwang um die Existenz den kaum 20jährigen nach Russland in eine Privatlehrerstelle, — es war sein glühendster Wunsch, sich soviel Geld zu sparen, um zu Schumann, dessen schöpferischer Genius seine ganze Seele mit vollster Sympathie erfüllte, reisen zu können und unter seiner Leitung zu studiren. Schumann's tragisches Geschick erschütterte ihn auf's tiefste und vereitelte seinen Plan, wir finden Jensen bald darauf in Kopenhagen in Verkehr mit Gade später von 1860—1866 in Königsberg in geachteter Stellung schon in voller Schaffensthätigkeit, wo er auch die treue Gefährtin seines Lebens fand. Dann zwei Jahre in Berlin an Tausig's neugegründeter Akademie und hier schon zeigten sich die Vorboten der unheilvollen Krankheit; die Aerzte schickten ihn nach dem Süden von Ort zu Ort, das theure Leben zu erhalten, 10 Jahre währte das ruhelose Wandern, aus der Brust des kranken Dichters klang trotz des Körperleidens Lied auf Lied, bis die Finger erlahmten und der Tod ihn aller Erdennoth im Januar 1879 in Baden-Baden entrückte.



Louis Ehlert

In gewandter Weise hat es der Autor verstanden, mit den verschiedenen Lebensabschnitten die jeweiligen Werke unseres Künstlers zu verknüpfen und zu analysiren. Jensen ist vorwiegend als Liederkomponist bekannt und seine Lieder trugen seinen Namen auch zuerst in die musikliebende Welt hinaus. Er ist auf diesem Gebiet, fast mehr noch als Robert Franz, der echte Erbe Robert Schumann's, ohne dass man ihm Nachahmung vorwerfen könnte, — der seinem Meister mit vollster Verehrung ergebene Jünger schaute trotzdem mit seinen eigenen Geistesaugen in die Welt der Töne und es klang aus ihm heraus, was die eigene Brust an innerem Blühen und sinnigem Deuten barg. Aber ich bin der Meinung, dass Jensen's Schöpfungen für das Klavier dieselbe, wenn nicht erhöhte Bedeutung verdienen, schon darum, weil die neuere Klavierlitteratur nicht entfernt einen solchen Reichthum an hervorragenden



Carl Tausig.

feinen poetischen Schöpfungen aufzuweisen hat, wie die Liedlitteratur. Es berührt daher so sympathisch, dass Niggli in seinem Werke den Klavierwerken Jensen's auch die gebührende Würdigung zu Theil werden lässt. Sie nehmen unter den vielen Erzeugnissen des Tages und der Mode, als Ausfluss eines durchaus feinen, vornehmen Künstlergeistes, eine derart exceptionelle Stellung ein, dass man sie zur Geschmacksveredlung auf alle Klavierpulte wünschte. Und weil es mir darauf ankommt, neben dem reizenden Werke Niggli's über unseren Tonpoeten auch für dessen Klavierkompositionen Propaganda zu machen, so beschränke ich mich darauf, in Folgendem auf einige derselben an der Hand des Buches hinzuweisen. (Schluss folgt.)



Jensens Villa in Berchtesgaden.

Richard Eilenberg, op. 210. Musikalisches Bilderbuch. 2 Hefte.
Wilhelm Fink, op. 295. Ländliche Bilder. 12 leichte Klavierstücke für kleine Hände. 2 Hefte.
C. Kühnhold, op. 27, Der Springbrunnen. Op. 28, Gavotte. Op. 48, Abendgebet. Op. 51, Die Bachstelze. Op. 70, Familienleben.
Wilhelm Kienzl, op. 51. Karneval. 6 Klavierstücke. 2 Hefte.

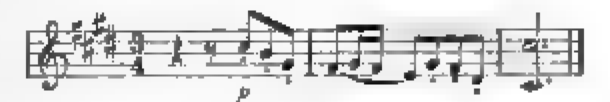
Carl Petersen, Gotha.

Die vorstehenden Werke gehören fast durchweg der leichteren Unterhaltungslitteratur an, ohne besondere Fingerfertigkeit zu erfordern, können sie sehr gut zu Vortragszwecken benutzt werden und zwar für Schüler der oberen Elementar- und unteren Mittelstufen. Eilenberg's und Fink's Stücke sind die leichtesten in der Reihe. Beide schreiben flott, gewandt und verständnissvoll für das jugendliche Auffassungsvermögen. Bei Eilenberg haben wir die Ueberschriften „Mit Trommel und Fahne", „Ringel-Reigen", „Ein Tänzchen im Freien", „Schneemann" u. s. w., in Fink's Stückchen „Märzveilchen", „Im Haidekraut", „Maienregen", „Flüchtiges Reh" u. s. w. Das regt die Fantasie der Kinder an und wenn dann, wie hier, eine melodiöse Musik sich dem Vorstellungsvermögen anschliesst, sind die Kleinen mit Lust und Liebe beim Einüben. Kühnhold's Stücke sind etwas schwerer, mit Ausnahme seines op. 70, das 5 ganz leichte Stücke enthält, denen der Komponist Texte untergelegt hat. Seine übrigen Stücke streifen hart an die Grenze trivialer Salonmusik, das beste ist die Gavotte op. 28, die Themen darin sind origineller erfunden und besser verarbeitet. Sehr ansprechende, frische in Tanzform geschriebene Musik bietet uns Kienzl in seinem „Karneval". Im ersten Stück, dem Einzugsmarsch des Prinzen Karneval, lässt der Komponist die munteren Gestalten des Pierrot, Harlequin, der Colombine in flotten, kecken Weisen vorüberziehen, die sich anschliessenden Menuett und Ländler des 1. Heftes sind graziöse feine Musikstücke, im 2. Heft zeichnet sich der Walzer durch seine melodiösen, rhythmisch lebendigen Motive und den gewandten Fluss seines Klaviersatzes aus. Die Stückchen, die sowohl zum Vortrag, wie zum Tanz zu benutzen sind, werden sich sicher viel Freunde erobern.

A. M.

Nicolas Rimsky-Korsakow. Concert (Cis-moll) pour le Piano avec Accompagnement d'Orchestre. Reduction pour deux Pianos par l'auteur. **M. P. Belaieff, Leipzig.**

Das neue Klavierkonzert des russischen Meisters dürfte sich schon deshalb leichter einbürgern, da es sich von Weitschweifigkeiten und Längen fern hält. Auch in technischer Beziehung ist dieses neue Konzert recht dankbar, da es überall streng pianistisch gehalten ist. Einleitend setzt das Orchester mit dem Hauptthema des 1. Satzes ein.



welches vom fagott „p" wiederholt wird; es entsteht hierdurch eine ganz eigenartige Klangwirkung. Besonderes Studium erheischen die 32stel-Figuren der linken Hand, da sie canonisch gehalten sind. Bei dem Allegretto „quasi Polacca" übernimmt das Klavier die Führung des Hauptthemas. Den 1. Satz lässt R. Korsakow nicht selbstständig abschliessen, sondern bildet eine cadenzierende Ueberleitung, in der schon das Hauptthema des II. Satzes skizzenhaft angedeutet wird. Der Charakter des II. Satzes ist vorwiegend lyrisch, beinahe träumerisch zu nennen:



Dieses Thema wird nachher von den Cellis und Clarinetten wiederholt. Beim ff Einsatz des Klaviers wird das „Hauptthema" ebenfalls sehr stark, fast mit leidenschaftlicher Verve vom Orchester declamirt. Hier machen sich die Rubinstein'schen Passagen im Klavier ausgezeichnet. Unter harfenartigen Gängen im Klavier und sanften Pizzicatoschlägen im Orchester wird dieser sehr melodiöse Satz zu Ende geführt, um gleich darauf einem wuchtigen „sf" der Trompeten Platz zu machen. Das Allegro beginnt. Die einleitenden Takte erinnern sehr an das Hauptthema des 1. Satzes. Nachdem die Ueberleitung nach Cis-moll erreicht ist, setzt das Thema des III. Satzes sehr energisch, fast heftig ein, als wollte

es alles Vorangegangene vernichten. Dieses Thema bewegt sich im Umfange der Quinte:



Der Klavierpart des letzten Satzes bildet sich nach und nach zu einer regelrechten grossartigen Octavenstudie heraus und wird in Des-dur beschlossen. Da das Ganze sehr knapp gehalten ist, so steht zu erwarten, dass tüchtige Spieler mit Vorliebe dieses schöne Klavierkonzert studiren werden.

Richard Lange.

Oscar Nothnagel, op. 1 Zehn Lieder **P. Neldner, Riga.**

Georg Rauchenecker: Zur heiligen Nacht a für gemischten Chor, b für dreistimmigen Frauenchor nebst Klavierbegleitung. **L. Schwann, Düsseldorf.**

O Nothnagel, der seine Lieder zur Fürsorge für Blinde herausgegeben, führt sich mit seinem op. 1. nicht eben übel ein. Wenn er auch nicht neu und originell ist, manches An- und Nachempfundene bietet, so finden doch Chorvereine musikalisch Gediegenes, gut gesetztes, ins Ohr klingendes in nicht zu schwerer Form. Besonders schön, von grossem musikalischen Reiz und warmem Empfinden ist „Sei still", kräftig und edel der Choral, Motette Psalm 147, einfach und harmonisch „O Herr vor dem die Stürme schweigen." Auch die anderen Lieder werden Freude bereiten, so dass ich sie Gesangvereinen nur empfehlen kann.

„Zur heiligen Nacht" von Georg Rauchenecker ist nicht minder zu empfehlen. Beide Ausgaben werden ihr Publikum finden, da der gesangliche Theil nicht schwer auszuführen und recht melodiös ist. Ein paar moderne Harmoniefolgen nehmen sich allerdings in der sonstigen Schlichtheit recht seltsam aus, sind auch nicht organisch begründet, aber das Ganze macht doch einen recht guten Eindruck, so dass man es recht wohl empfehlen kann.

Franz Pönitz, op. 48. Trotzköpfchen. Lied für eine Sopranstimme. **Carl Simon, Berlin.**

Dies Frau Lilli Lehmann gewidmete Liedchen ist frisch und anmuthig Es wird wohl Freude bereiten und auch ein Plätzchen im Konzertprogramm sich erobern.

Alwine Faist, op. 2 Le bal Champêtre. Lied für eine Singstimme. **H. vom Ende, Köln.**

Leicht, graziös, etwas an französische Volks-Tanzlieder anklingend verdient dies Lied, dessen Text französisch, deutsch und englisch, gelegentliche Beachtung.

Hans v. Basedow.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

In der Dezembersitzung entwickelte Herr Max Battke, Direktor des „Bülow-Conservatoriums" hierselbst, seine neue Methode, das Prima vista-Singen zu lehren. Die Tendenz des Battke'schen Systems ist, das Treffen der Töne nicht sowohl auf die Intervall- oder Akkord-, als vielmehr auf die Tonart Vorstellung zu gründen. Herr Battke prägt dem Tonbewusstsein des Schülers als Stütztöne für die Tonart (und zwar zunächst Durtonart) den Grundton und die Dominante ein, und lässt alle übrigen Töne als Verhältnisse zu diesen beiden begreifen. Die chromatischen Zwischenstufen werden als eine Art Leittöne von unten oder von oben aufgefasst. Bei Modulationen wird der Ausgangston derselben als Stufe der neuen Tonart umgedeutet. Die Molltonart wird nicht selbstständig aufgestellt, sondern aus der Durtonart entwickelt. Zur Ausübung dieser Methode dienen dem Verfasser eine Reihe von Tafeln, welche die Tonartverhältnisse in mehrfacher Weise zur Anschauung bringen, und nach welcher er den Schüler, mit Hülfe der bekannten „Wandernote" Treffübungen machen lässt Auch zweistimmige Treffübungen werden in dieser Weise vorgenommen. Neben den Gesangübungen wendet der Verfasser auch rhythmische Uebungen (durch blosses Klopfen des Rhythmus) und Uebungen im Erkennen vorgespielter Zwei-, Drei-, und Vierklänge an Herr Battke erwies die Resultate seiner Methode an zweien seiner Schüler, einer Dame und einem Herren, welche eine grosse Anzahl verschiedener Treffübungen prima vista ausführten. Die zahlreich versammelte Hörerschaft nahm an dem sinnreichen und consequent durchgearbeiteten System des Herrn Battke lebhaftes Interesse. — Diesem pädagogischen Vortrage folgten Musikvorträge der Sängerinnen Frl. Deirne und Frl. Scheraschewsky, bestehend in sechs Duetten und sechs Einzelgesängen von verschiedensten Meistern Händel, Cherubini, Schubert, Löwe, Brahms, Dvorak, Hildach, Chaminade. Diese musikalische Spende fand infolge des vielseitig interessanten Inhaltes und der trefflichen, oft fein pointirten Darstellung durch die beiden Ausführenden vielen Beifall in der Versammlung

---

Internationale Musik-Gesellschaft.

Am 15. Dezember veranstaltete die Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musik Gesellschaft im Beethoven-Saal einen Vortragsabend. Ein aus 10 Damen und Herren bestehender geschulter Chor brachte unter der Leitung des Herrn Dr. H. Goldschmidt einige Perlen deutscher Hausmusik des 16. Jahrhunderts, Lieder und Madrigale von Isaak, Finck, Lemlin, Wannenmacher, Senff, Scandelli, Eccard, Gastoldi und Hassler, in wohlgelungener Weise zu Gehör Umrahmt wurde dies Programm durch zwei Balletsuiten Rameau's in H. Kretzschmar's Einrichtung), die das verstärkte Orchester des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums unter Anführung des Herrn M Grünberg spielte. Die Darbietungen fanden bei dem geladenen Publikum sehr beifällige Aufnahme.

Briefkasten.

A. J. Thann i. E. I. L. Nicodé, op. 20. C. Reinecke, op. 148. Festouvertüre, Kremser's Altniederländische Lieder. N. W. Gade, op. 18. Schumann, Fest-Ouvertüre, Meyerbeer's Fackeltänze. II. Wird sich nicht durchführen lassen bei der grossen Menge der einlaufenden Neuheiten.

E. W. Frankfurt a. M. Die meisten Vortragsbezeichnungen in den Bach'schen Werken sind von den verschiedensten Bearbeitern und in ebenso verschiedener Weise hinzugefügt. Man muss selbst prüfen und vergleichen. Die Ausgabe von Steingräber, die Sie anführen, habe ich nicht zur Hand, in der Bearbeitung von Hans Bischoff stehen gar keine Stakkato-Punkte.

H. v. P. Moscau. Ihre beiden Sendungen habe ich dankend erhalten. Es wird alles nach Ihren Wünschen erfüllt werden. Die fehlenden Nummern erhalten Sie nachgesandt. Die Programme interessiren mich sehr, ich bitte um weitere Zusendungen.

Alle für die Redaktion bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte, Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

Musiklehrer und ausübende Künstler

	Gustav Lazarus. Pianist und Komponist. Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.	**Anna Morsch,** Musikinstitut. Berlin W., Passauerstr. 3.
Siegfried Ochs. Dirigent des „Philharm. Chores" Berlin W., Potsdamerstr. 118. Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.	**Veit'sches Conservatorium** Berlin S., Luisenufer 43, part., I, II und III Treppen. Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Honorar v. 6—15 Mk. monatlich. Director E. A. Veit.	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.
	Prof. Karl Klindworth Potsdam, Luckenwalderstr. 9. Ausbildungsklassen in Berlin, Steinmetzstr. 31.	

Anzeigen.



Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutchen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11 zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Dr. Otto Klauwell.

Königlicher Professor

(Schluss).

Nach dieser kurzen Skizzirung von Otto Klauwell's äusserem Lebenslauf wende ich mich nun seinem künstlerischen Schaffen und seiner pädagogischen Thätigkeit zu. Beides ist bei ihm kaum zu trennen, denn was er in der Praxis ausübte, hat er in seinen erziehlichen Schriften niedergelegt und sie geben uns, auch wenn man ihn in seiner ausübenden Thätigkeit nicht kennen gelernt hat, eine klare Vorstellung von den Zielen, die er in seiner Lehrpraxis verfolgt. Er richtet sein Hauptaugenmerk darauf, die Ausbildung harmonisch zu gestalten, d. h. alle in Betracht kommenden Faktoren in voller Uebereinstimmung zu entwickeln, um sowohl der Technik, wie der Auffassung und dem Vortrag in gleicher Weise gerecht zu werden. Von der Ueberzeugung ausgehend, dass die virtuoseste Technik ohne geistige Vertiefung ein Unding bleibt, so ist er ebenso vom Gegentheil durchdrungen, dass es eine Unmöglichkeit ist, das Tonstück in seinem Gehalt wiederzugeben, wenn der Besitz der nöthigen technischen Fertigkeit fehlt. Die ihm übertragene Stellung als Leiter eines Lehrerseminars gab ihm die günstigste Gelegenheit seine Anschauungen in's Leben zu übertragen und sich mehr und mehr in einen Beruf hineinzuarbeiten, zu dem die Natur ihn bereits prädestinirt hatte. Vor dem ernsten Beruf des Pädagogen tritt das glänzende Virtuosenthum zurück, und in seiner Stellung musste Otto Klauwell den Schwerpunkt seiner Wirksamkeit auf das erstere verlegen. Er machte es zu seiner Hauptaufgabe, die ihm anvertrauten Studirenden neben allseitiger musikalischer Ausbildung zu bewusster Selbstständigkeit zu erziehen, sie derart in sich gefestigt zu machen, dass, wenn er sie aus seiner Leitung entliess, er überzeugt war, dass die Ausbildung der Jugend vertrauungsvoll in ihre Hand gelegt werden konnte. Viele sind, von ihm in dieser Weise geschult, in die Welt hinausgezogen und wirken an geachteten Plätzen, sie tragen in ihrem stilleren Arbeiten den Namen ihres Lehrers nicht mit gleichlautem Ruhme durch die Lande, wie die sieghafte Kunst des glänzenden Virtuosen es vermag, dafür ist ihr Wirken das segensvollere, das hundertfältige Frucht im Verborgenen trägt.

Von seinen erziehlichen Schriften und Artikeln mögen hier einige, die für den Unterricht von besonderer Wichtigkeit sind, hervorgehoben werden. Es sind zunächst „Ueber das Einüben eines Tonstückes“, „Ueber das Vomblatt- und Auswendigspiel“, „Ueber die Wahl des Studienmaterials beim Unterricht.“ Aus diesen drei kurz gefassten Artikeln, von denen die beiden ersten in der „Neuen Musik-Zeitung“ (Jahrgang 1891 und 1892), der letztere in den „Hamburger Signalen“ (1892) erschienen, werden jüngere, noch nicht genügend in sich gefestigte Pädagogen eine Fülle beherzigenswerther Lehren schöpfen können. Wie ein Tonstück zunächst in Bezug auf seine schweren Stellen zerlegt werden muss, wie diese in zweckmässiger Weise vorher in den mannigfachsten Varianten zu üben sind, wie schwierige rhythmische Kombinationen

richtig und sicher ausgeführt werden können, um den Fingersatz einmal nach den allgemeinen Principien zu regeln, dann aber auch der jeweiligen Phrasirung und Gruppirung Rechnung zu tragen [illegible] zu erführen habe, wie erst dann das Gesammtstudium und die Sorge um den ausdrucksvollen und schönen Vortrag zu beginnen. — Über alle diese und andere grundlegende Faktoren eines zweckgerechten Übens spricht sich Otto Klauwell in dem erstgenannten Artikel „Ueber das Studium eines Tonstückes“ aus. In dem kleinen Artikel über das „Vom Blatt- und Auswendigspielen“ giebt er beachtenswerthe Winke, wie auch diejenigen, denen die Natur die Anlage dazu anscheinend versagt hat, durch geeignete Uebungen zu einer gewissen, wenn auch immer beschränkten Geschicklichkeit gelangen können. Klauwell betont, dass eine genaue Kenntniss der Harmonie- und der Formenlehre hierzu besonders wichtig sei, ebenso müsse der Spieler im Stande sein sich ein Stück in seine Theile, seine Abschnitte, Perioden und Motive zergliedern zu können, um sich von diesen ein Bild im Gedächtnisse einzuprägen. — Sehr viel nützliche Winke enthält auch der Aufsatz „Ueber die Wahl des Studienmaterials beim Unterricht.“ Der Verfasser betrachtet seinen Stoff hier von zwei Seiten, einmal ist es die lückenlose und streng stufenweise Uebermittlung aller der Kunstmittel und Kunstmittel, die zu der so ausserordentlich komplicirten Kunst des Klavierspiels erforderlich sind, zweitens die Unterstützung und Bekämpfung der individuellen Mängel und Schwächen des einzelnen Spielers, sei es, dass sie angeboren sind oder sich allmählig angewöhnt haben. Dieser zweite, so ausserordentlich wichtige Punkt ist mit besonderer Gründlichkeit und grossem Scharfsinn behandelt, er dürfte ganz speciell jüngeren, rathlosen Lehrern willkommen sein, denn sie hier für die vielen, häufig wiederkehrenden Schwächen, wie schlechte Handhaltung, Mangel an Kraft, ungleichen Anschlag, Mangel an Weichheit, an Legato, an Geläufigkeit, unrhythmisches Spiel, Ungeschicklichkeit im Fingersatz und viele andere ähnliche Mängel und Schwächen nicht nur die Fingerübungen zur Abhülfe, sondern auch zugleich die Studien- und Vortragswerke angegeben finden, die zur Beseitigung der Uebelstände führen können.

Von seinen grösseren, in Buchform veröffentlichten Werken ist zunächst das im Jahre 1883 erschienene „Der Vortrag in der Musik“ (Guttentag, Berlin) zu erwähnen. Otto Klauwell wurde zu der Schrift durch die Bemühungen der neueren Pädagogen veranlasst, die bei der Ausbildung durch die sich stets steigernden Anforderungen an die Technik den künstlerisch musikalischen Vortrag mehr und mehr vernachlässigen. Er versucht nun, um das Gleichgewicht zwischen beiden herzustellen, das Material zum systematischen Aufbau einer Schule des Vortrages zusammenzutragen und systematisch anzuordnen. Nachdem er die einzelnen Faktoren, den Begriff und die Anforderungen des künstlerischen Vortrags, die verschiedenen Modificationen des Stärkegrades und des Tempos mit grossem pädagogischem Geschick erläutert, fasst er das ganze Material in seinem letzten Kapitel „Vortrag eines Tonstückes im Ganzen und Ganzen“ mit echt künstlerischer Einsicht zusammen. Trotzdem seit dem Erscheinen des kleinen Werkes manches über die Kunst des Vortrages geschrieben ist, bleibt es bis heut noch aufmerksamer Beachtung werth.

Ein ähnlich verdienstvolles Werk auf dem Gebiet der Pädagogik ist „Der Fingersatz des Klavierspiels“ (Carl Merseburger, Leipzig). Der Autor bestimmte es selbst zu einer Ergänzung des vorbesprochenen Buches über den Vortrag, da sowohl die Lehre vom Vortrag wie die Lehre vom Fingersatz in den Klavierschulen immer nur eine fragmentarische Behandlung finden können und dem letzteren speciell durch gesonderte Behandlung des Themas abgestreift und durch ununterbrochene Bezugnahme auf die lebendigen Aeusserungen der Kunst ein erhöhtes Interesse verliehen werden kann. Auf hinreichende Beispiele aus klassischen Werken gestützt, die der Autor in sehr geschickter Weise in „Einstimmige und mehrstimmige Reihen“ in „gleichen oder ungleichen Rhythmen fortschreitende“ eintheilt, immer dabei die Möglichkeit verschiedener Wege, die Verschiedenheit der Hände im Auge behaltend, basirt sein System in der Hauptsache auf folgenden drei Regeln: 1. Festhalten der einmal angenommenen Handstellung, solange zwingende Gründe, sie aufzugeben nicht vorliegen. 2. Vermeidung jeder unmotivirten Ueberbürdung, sowie jeder unmotivirten Schonung einzelner Finger. 3. Ausnutzung der einzelnen Finger je nach ihrer physiologischen Individualität.

Das Werk mit seiner grossen Zahl von Beispielen, die zugleich die Zwecke in speciellen schwierigen Stellen lösen, bietet eine reiche Fülle von Anregung und Belehrung, besonders werthvoll durch die beständige Wechselbeziehung des Fingersatzes zu dem Vortrage. „Nicht die Bequemlichkeit“ sagt Klauwell in seinen „Musikalischen Bekenntnissen“, „ist das Kriterium des richtigen Fingersatzes einer Stelle, sondern die durch ihn gewährte Möglichkeit ihrer richtigen Phrasirung“ und von diesem, vom Autor eingehaltenen Gesichtspunkt aus ist der pädagogische Werth des Werkes zu taxiren.

Die oben erwähnten „Musikalischen Bekenntnisse“ (W. Gerhard, Leipzig 1892), die in erster Auflage schon 10 Jahr früher unter dem Titel „Musikalische Gesichtspunkte“ erschienen waren und eine Art künstlerisches Glaubensbekenntniss unseres Autors sind, hatten ihm bei ihrem Erscheinen mancherlei Anfechtungen eingetragen. Damals tobte der Kampf der Aesthetiker: Formalismus oder Idealismus, der Kampf der Anhänger und Verächter der Programmmusik, noch mit voller Heftigkeit und da Klauwell mehr einen vermittelnden Standpunkt einnimmt, so musste er sich manche Angriffe heissspornigen Parteigänger gefallen lassen. Abgesehen von diesem individuellen Standpunkt, den jeder Leser nach seinem eigenen beurtheilen möge, enthält das Werk so viel Treffliches, so viel logisch richtige Vergleiche und Anschauungen, gutdurchdachte

und mit Humor gewürzte Aussprüche, Erörterungen mancherlei fachmusikalischer Fragen u. s. w., dem die Blättern darin hohen Genuss gewährt und zu eigenem Nachdenken anregt.

Mehr dem Gebiete der Allgemeinen Musiklehre und der Geschichte gehören die beiden folgenden Werke an: „Die Formen der Instrumentalmusik“ und „Die Geschichte der Sonate“ (H. v. Ende, Köln). In ersterem bespricht Klauwell in kurzer, präziser, auch für den Laien verständlicher Fassung die allgemeinen Principien musikalischer Formbildung, wie sie sich aus dem Motiv, dem kleinsten musikalischen Organismus, zum Satz, zur Periode und zum Thema entwickeln und geht dann zu den einzelnen, fest ausgebildeten Formen unserer Instrumentalmusik, der Fuge, Suite, Liedform u. s. w. über. Das zweite Werk beschäftigt sich eingehend mit der Form der Sonate und ihrer geschichtlichen Entwicklung in unserer Litteratur. Beide Werke besitzen hohen pädagogischen Werth und zeichnen sich durch ihre klare lichtvolle Darstellung aus. Das Letztere ist erst in neuester Zeit erschienen und fand in No 10 vorigen Jahrganges des „Klavier-Lehrer“ warme Anerkennung.

Viele andere, in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte Artikel muss ich übergehen, ältere Leser des „Klavier-Lehrer“ werden sich erinnern, dass Otto Klauwell's Name öfter in den Spalten desselben erschien. Ich erinnere u. a. nur an die kleine geistreiche Studie „Ueber Reminiscenzen“ im Jahrgang III. No. 6.

Mit flüchtigem Ueberblick wende ich mich noch dem Komponisten Klauwell zu, dem unsere Litteratur manch sinnig poetisches Werk verdankt. Als Komponist gehört Klauwell der Schumann'schen Schule an; er ist seinen Jugendidealen, die ihn zu den Füssen des grossen Tonpoeten zogen, treu geblieben und hat im Sinne seines Meisters und nach seinen Prinzipien, aber in selbständiger schöpferischer Erfindung weiter gewirkt. — Zu den Kompositionen, die speciell von Schumann'schem Geist durchweht sind, zählen wir op. 10 und op. 11 „Miniaturen“ und „Bagatellen“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig), und sein op. 17 „Drei Fantasiestücke“ (C. Rühle, Leipzig). Die ersteren sind kleine, bald heitere, bald träumerische Sätzchen voll reichem rhythmischen Wechsel, melodischem Fluss und zierlicher Kleinkunst, die Fantasiestücke breiter ausgeführte Sätze, die aber durch die harmonischen Folgen und den aus kleinen Motiven zusammengesetzten Melodien an ihr grosses Vorbild erinnern, doch tritt die Eigenart des Komponisten hier schon schärfer hervor. In seinen beiden Variationenwerken, op. 27 (Präger u. Meyer, Bremen) und op 37 (Schlesinger, Berlin) bringt er ausgezeichnete, in formaler wie melodischer Hinsicht schöne Klaviermusik, die auch zu instruktiven Zwecken werthvolles Material birgt. Zwei in ihrem Stimmungsgehalt ganz verschiedene Themen sind mit grosser Gewandtheit und einem Reichthum an Fantasie im kunstvollen Gewebe der Variation verarbeitet, die Steigerungen zu grosser Innigkeit einerseits, zu leidenschaftlichem Pathos andererseits bekunden eine Meisterhand. Es gehören aber feinfühlige Pianistenfinger dazu, um den Stimmungsgehalt gehörig herauszuarbeiten. — Mehr instruktiven Zwecken und für jüngere Schüler dienen die beiden Sonatinen op. 78 (C. Rühle, Leipzig). In der Schwierigkeit Beethoven's op. 49 gleichend, verbinden sie die klassische Form mit der modernen Satzweise und sind zum Unterricht sehr zu empfehlen. Auch op. 26 „10 kleine Stücke zur Erlernung der punktirten Rhythmen“ (H. v. Ende, Köln) ist ein Werk für die Jugend, unser Autor weiss aber überall mit dem instruktiven Zweck das Anmuthige, Liebliche zu verbinden, so dass die Stückchen den Reiz feiner Vortragslitteratur bewahren. Das Gleiche lässt sich von seinem op. 34 „Drei Klavierstücke für die linke Hand allein“ (H. v. Ende, Köln) sagen. — bei der reizvollen, vornehmen Melodik, die sie erfüllen, wird man ihren ausgesprochenen technischen Zweck nicht gewahr.

Otto Klauwell hat ausserdem die Solo- und Chorgesangslitteratur durch manches schöne Werk bereichert, ebenso im Gebiet der Kammermusik mit trefflichem Gelingen gewirkt; er schrieb verschiedene Werke für grösseres Orchester, die mit grossem Beifall wiederholt aufgeführt wurden, auch eine romantische Oper „Das Mädchen vom See“, die [illegible] in Köln wiederholt wurde. Ich kann es hier nur erwähnen, um das Gesammtbild des reichen Schaffensgebietes unseres Autors abzurunden. Otto Klauwell steht noch in der Vollkraft seines Schaffens und Wirkens, als Lehrer und Bildner der Jugend, als Komponist und Schriftsteller, — wir hoffen noch oft Gelegenheit zu finden, auf seine segensvolle Thätigkeit hinweisen zu können.

Anna Morsch.

Die Lage der Musiklehrerinnen
und die Julius Langenbach-Stiftung in Bonn.
Vortrag,

gehalten im Kölner Zweigverein der Langenbach-Stiftung am 20. November 1899
von Dr. Otto Klauwell,

Schluss.

Zu diesen Hindernissen einer freien, gedeihungsvollen Ausübung der musikalischen Lehrthätigkeit kommt nun noch als schlimmstes der geradezu erdrückende Wettbewerb, der sich schon seit längerer Zeit auf diesem Gebiete geltend macht und der auch nach der Zunahme der Schülerzahl auf den deutschen Konservatorien zu schliessen, seinen Höhepunkt noch nicht erreicht hat. Wenn auch die Zahl der Musik treibenden und namentlich der das Klavierspiel erlernenden Dilettanten mit der Zunahme der Bevölkerungsziffer in stetem Wachsen begriffen ist und damit auch die Nachfrage nach den erforderlichen Lehrkräften eine entsprechende Steigerung erfährt, so dürfte doch schon heute die Zahl der vorhandenen Lehrpersonen das wirkliche Bedürfniss um ein Beträchtliches überschreiten. Man hat die Schuld an diesen Verhältnissen mehrfach den Konservatorien aufzubürden gesucht. Mit Unrecht, meinem Erachten. Die Musik liegt heutzutage in der Luft und wenn sie von allen Künsten am spätesten zur Entwickelung und zur Blüthe gelangt ist, so hat sie sich dafür um so schneller und intensiver zur alles beherrschenden Macht der Gegenwart emporgeschwungen. Nicht nur die Zahl der Musiktreibenden, sondern auch die Verbreitung und Vertheilung wirklichen musikalischen Talents weist eine bedeutende Zunahme auf, und die eigentliche Wurzel jenes vorhin bezeichneten Missverhältnisses ist nur darin zu suchen, dass jeder, der Talent zur Musik in sich verspürt, es auch zugleich berufsmässig ausbilden und verwerthen zu sollen glaubt. Wollte ein einzelnes Konservatorium einen solchen für das Musikstudium genügend Begabten von der Aufnahme zurückweisen, so würde er schon ein anderes Institut oder überhaupt andere Mittel und Wege finden, um sein Ziel dennoch zu erreichen. Dagegen ist es als ein erfreuliches Zeichen des Bestrebens, bessere Verhältnisse herbeizuführen, zu begrüssen, dass einzelne Musikbildungsanstalten, unter ihnen in erster Linie das Kölner Konservatorium, seit einer längeren Reihe von Jahren damit vorgegangen sind, Seminare zur Ausbildung von Klavierlehrern und Lehrerinnen einzurichten und die Erlangung eines Lehrerzeugnisses von einer anspruchsvollen und strengen Prüfung abhängig zu machen. Wenn auch selbstverständlich nicht behauptet werden soll, dass nicht auch ausserhalb der Seminare tüchtige Lehrkräfte heranwachsen könnten, so ist doch durch jene Einrichtung dem Unterricht suchenden Publikum ein Maassstab in die Hand gegeben, nach dem es, in etwaiger Ermangelung anderer Beurtheilungsgründe, seine Auswahl treffen und damit dem fachmännisch ausgebildeten Musiklehrerstand eine Unterstützung gewähren kann.

Dieser beispiellose Wettbewerb auf dem Felde des musikalischen Privatunterrichts hat es verschuldet, dass ein grosser Theil der Privatlehrerinnen sich gezwungen sieht, seine Arbeitskraft weit unter ihrem Werthe zu verkaufen. Dass hierdurch ein Preisdruck erzeugt wird, der sich in seinen Wirkungen allmählich auch in den bis dahin günstiger gestellten Lehrerkreisen fühlbar macht, liegt auf der Hand. Ueberhaupt sind die Einnahmen jeder Privatmusiklehrerin ihrer Natur nach als völlig unsicher zu bezeichnen. Krankheiten der Schüler, so denen im Winterhalbjahr schon unscheinbare Verletzungen an den Fingern, ein Gesangsfach bei Erkältungen gehören, Krankheiten und Sterbefälle in der Familie, die das Leben für gewisse Zeit verbieten, längere Reisen der Schüler — anderer nicht stichhaltiger Gründe gar nicht zu gedenken — haben sofortige empfindliche Ausfälle der Einnahmen zur Folge, die nicht vorhergesehen werden konnten. Der Versuch eines vorherigen Ueberschlags der Jahreseinnahme, wie er die Grundlage jeder gesunden wirthschaftlichen Lebensführung bilden muss, ist für eine Privatmusiklehrerin gänzlich unthunlich und würde die unheilvollsten Fehlschlüsse im Gefolge haben.

Aus dem Gesagten dürften Sie, geehrte Anwesende, ersehen, dass der Privatmusiklehrerstand und dann im besonderen die Musiklehrerinnen in ihrem Berufe nicht auf Rosen gebettet sind, selbst nicht in der Zeit, wo sie noch im Besitze ungestörter Gesundheit, jugendlicher Energie und Spannkraft, einen ausgedehnteren Wirkungskreis auszufüllen im Stande sind. Es bedarf kaum einer näheren Ausführung, dass in Zeiten andauernder Krankheit und mit den zunehmenden Lebensjahren der alternden Lehrerin die Schattenseiten ihres Berufs in ideeller und materieller Beziehung immer greller hervortreten werden. Die Freudigkeit des Wirkens leidet unter den sich mehrenden trüben Erfahrungen und Enttäuschungen leicht Schiffbruch, die Spannkraft lässt nach, die bisher auch auf dem Gebiete des Musikunterrichts entsprechende Mode, die eine Lehrerin vielleicht lange Zeit hindurch begünstigte, wirft sich auf eine neu auftauchende Kraft und die Sorge um die Zukunft steigt auf einen immer bedenklicheren Grad.

Hier ist der Punkt, wo das Wirken der edlen Frau, der die Langenbach-Stiftung ihre Entstehung verdankt, einsetzte, um ihren hochherzigen, von reinster Menschenliebe eingegebenen Gedanken zur That werden zu lassen. Im Februar 1894 vermachte die Wittwe des 1885 in Bonn verstorbenen, durch seine Leistungen als Dirigent eines ausgezeichneten Orchesters weit über die Grenzen seines deutschen Vaterlandes hinaus rühmlichst bekannten Musikdi-

rektors Julius Langenbach der Stadt Bonn testamentarisch mehrere Grundstücke mit Häusern und dazu ein Kapital von 50000 Mark mit der Bedingung, dass unter dem Namen ihres in Gott ruhenden Mannes eine Stiftung errichtet werde, um unbemittelten deutschen Musiklehrerinnen und Musikerwittwen ein Heim und einen möglichst sorgenfreien Lebensabend zu bereiten. Der Gedanke fand sogleich freudigen Widerhall bei einem Kreise kunst- und menschenfreundlicher Männer in Bonn, die der hochherzigen Stifterin zu ihrem Vorhaben bereitwilligst ihren Beistand liehen, indem sie das Kuratorium der Stiftung übernahmen und das Unternehmen geschäftsmässig in die Wege leiteten. Um jedoch die Inbetriebsetzung der Stiftung wo möglich schon bei Lebzeiten der Gründerin bewerkstelligen zu können, traf diese die fernere Bestimmung, dass „freiwillige Beiträge gesammelt und zinstragend so lange angelegt werden sollten, bis es möglich sei, die Stiftung praktisch wirksam werden zu lassen.“ Als Grundstock dieser Sammlung überwies sie selbst dem Kuratorium die Summe von 1000 Mark und gab damit ein Beispiel, dem sich bald kunstsinnige und opferbereite Männer und Frauen aus allen Theilen Deutschlands in freigebigster Weise anschlossen. Königinnen und Fürstinnen, Träger der klangvollsten Namen aus den Kreisen der Kunst- und Gelehrtenwelt, der Industrie und des Handels, Musiker- und Konzertvereine beeiferten sich, reiche Gaben zu dem schönen Zwecke beizusteuern. Auch namhafte, ja berühmte Künstler und Künstlerinnen, deren bedrängten Kolleginnen das edle Werk ja gewidmet ist, säumten nicht, durch uneigennützige Bethätigung ihrer Kunst die Erreichung des gesteckten Zieles zu fördern und zu beschleunigen. In Bonn, Köln, Marburg, Ems, Aachen, Bielefeld, Kreuznach, Berlin, Hamburg, München u. a. Städten wurden musikalische Aufführungen veranstaltet, aus deren Erträgnissen der Stiftung ansehnliche pekuniäre Spenden zuflossen. Nicht geringere Anerkennung verdienen die zahlreichen verehrten Damen aus allen Gauen des deutschen Reiches, die sich in dankenswerther Weise bereit finden liessen, durch Heranziehung von ordentlichen und ausserordentlichen Mitgliedern ihre werbende Kraft in den Dienst der guten Sache zu stellen und durch deren fortgesetzte mühevolle Arbeit die werkthätige Bewegung immer weitere Kreise erfasst hat. Mit freudiger Genugthuung konnte mir in diesen Tagen die Begründerin der Stiftung die Mittheilung machen, dass Dank der unausgesetzten Thätigkeit ihrer Vertreterinnen die Zahl sämmtlicher immerwährenden, ausserordentlichen und ordentlichen Mitglieder der Stiftung sich bis Ende 1899 auf 1900 belaufen und das erworbene Extrakapital zu diesem Zeitpunkte die Höhe von 89000 Mark erreicht haben werde und dass dadurch die Verwirklichung des schönen Unternehmens in immer greifbarere Nähe gerückt worden sei.

Nun gilt es aber, verehrte Anwesende, bei dem Erreichten nicht stehen zu bleiben, sondern in gleichem Geiste und mit gleichem Eifer in der Anwerbung neuer Mitglieder und der Vergrösserung des Kapitals fortzufahren. Und so sei denn auch heute, von dieser Stelle aus, an alle Musiklehrerinnen, die sich bis jetzt noch nicht entschliessen konnten, der Stiftung beizutreten, die dringende Mahnung und herzliche Bitte gerichtet, das in Anbetracht des hohen Zieles verschwindend kleine jährliche Opfer nicht zu scheuen, um sich damit die Theilnehmerschaft an dem guten Werke als ordentliches Mitglied zu sichern. Aber auch die Zahl der ausserordentlichen Mitglieder d. h. solcher, die die Stiftung mit einem kleineren oder grösseren jährlichen Beitrag unterstützen, ohne selbst Nutzen daraus ziehen zu wollen, bedarf einer fortgesetzten Vermehrung, und so schliesse ich mit dem Wunsche, dass auch zu den vielen grossherzigen Kunstfreunden unserer Stadt, die ihren schon so oft mit Erfolg angerufenen Wohlthätigkeitssinn auch der Langenbach-Stiftung gegenüber so thatkräftig bewähren, noch recht zahlreiche neue hinzutreten möchten. Handelt es sich doch um das Wohl und Wehe eines Berufsstandes, der mit der musikalischen Jugenderziehung die Wahrung der Würde unserer Kunst zum grossen Theile in die Hand gegeben worden ist!

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper

Das alte Jahr schloss mit den Aufführungen zweier neuer Werke, von denen das eine der dramatischen, das andere der kirchlichen Gattung angehörte. Die Hofbühne brachte am Sylvesterabend G. Kulenkampff's Märchenoper „König Drosselbart“, vermochte aber damit trotz einer guten Vorstellung (in den Hauptrollen waren Frau Herzog und Herr Baptist Hoffmann beschäftigt) keinen Erfolg zu erzielen. Das Libretto von Axel Delmar bringt es zu keiner dramatischen Wirkung und verarbeitet den hübschen, dem Grimm'schen Volksbuche entnommenen Stoff in so wenig einheitlicher Weise, dass weder die rechte Märchenstimmung aufkommt, noch für die natürlich burlesken Momente das Interesse des Zuschauers gewonnen wird. Die Musik Kulenkampff's ist die Arbeit eines vornehm denkenden Künstlers, sie ist gut gearbeitet, vermeidet alle unfeinen Effekte und sucht doch gefällig und allgemein verständlich zu bleiben. Das sind gewiss Vorzüge, aber leider fehlt ihr gänzlich der dramatische Nerv und jene Schärfe der Charakteristik, ohne die eine Bühnenwirkung unmöglich ist. Besonders die komischen Parthien sind darin zu kurz gekommen, und so war schon der Eindruck des ersten Aktes ein ziemlich matter. Im zweiten Akte, der auch textlich besser gerathen, erhebt sich die Tonsprache zu grösserer Innigkeit und Wärme. So freundlich man aber auch über Einzelheiten denken könnte, im Ganzen führt der Komponist zu wenig Originalität in's Treffen, um für ein so umfangreiches Werk die Theilnahme festhalten zu können.

In ganz anderem Sinne ist über das „Weihnachts-

mysterium" von **Philipp Wolfrum** zu berichten. Die Kaiser Wilhelm Gedächtnisskirche, in der es unter des Komponisten Leitung zur Aufführung kam, war zwar nur schwach besetzt, die kleine Zuhörerschaft nahm aber den Eindruck eines ernsten und eigenartigen Werkes mit nach Hause. Unter den wenigen Erscheinungen der modernen Kirchenmusik ist das Mysterium jedenfalls eine der bedeutendsten. Wolfrum ist einer der wenigen Nachfolger Mendelssohn's, die allgemein das Interesse an der Kirchenmusik überhaupt begründet haben. Er geht auf Bach und noch weiter auf die Meister des 17. Jahrhunderts zurück und versucht, deren Empfindungsweise mit dem bewegteren, freieren Stil und farbenreicheren Ausdrucksmitteln der Neuzeit in Verbindung zu setzen. Demgemäss spielt bei ihm das Orchester eine weit selbständigere Rolle als ehedem. Die Instrumentalgruppe ist der eigentliche Träger der Polyphonie; ihr tritt der Chor mehr in vollstimmiger homophoner Gestalt gegenüber. Die Soli schliessen sich trotz ihrer modernen Deklamation am meisten der Diatonik der altchristlichen Kirchenmusik an; sie sind theils rezitatorisch, theils in geschlossener, strenger Form gehalten. Die Scene der Hirten auf dem Felde ist grandios dramatisirt. Alte Kirchenmelodien durchziehen das Ganze, bald frei, bald als Cantus firmus kontrapunktirender Stimmen verwendet. Das in zwei Abtheilungen zerfallende Werk zeugt nicht nur von dem kompositorischen Können und dem umfangreichen Wissen des Verfassers, es athmet vor allem an durch das feine Stilgefühl, aus dem heraus es seine Gestalt gewonnen hat. Wie bei der Anbahnung eines neuen Kirchenstils ist Wolfrum auch bei der Abfassung seines Textbuches originell verfahren. Die Anregung gewann er, wie schon der Name besagt, aus den Kirchenspielen des Mittelalters, den sogenannten Mysterien. Wie dort ursprünglich die Tonkunst sich einer Art szenischer Darstellung der geschilderten Vorgänge gesellte, so hat auch der Autor des modernen Mysteriums nicht nur an eine musikalische Aufführung gedacht. Was ihm vorschwebte, war eine Darstellung theils durch lebende Bilder, theils durch wirkliche Aktion der Solisten oder ihrer pantomimischen Vertreter, bei welcher der Altarraum der Kirche den nothdürftigen szenischen Rahmen liefern, der Musikapparat aber im Rücken der Hörer oder unsichtbar bleiben soll. Es ist schade, dass diese Intentionen bei der Wiedergabe nicht zur Aufführung gelangten, weil erst dann die Wirkung und das Wesen des originellen Werkes recht wird beurtheilt werden können.

Die Gedächtnisskirche war ausserdem mehrfach die Stätte bemerkenswerther Aufführungen. Am 10. Januar, dem Todestage **Albert Becker's** (1899) hielt der Königliche Domchor unter Leitung **H. Prüfer's** eine Gedenkfeier für seinen verstorbenen Direktor ab. Die Leistungen zeigten, dass auch unter dem neuen Dirigenten die guten Traditionen des Chores gepflegt werden; nur die Sopranstimmen des Knabenchores trieben den Klang während in die Höhe. Es wird immer schwer bleiben, einen guten Knabenchor heranzubilden, so lange in unseren öffentlichen Schulen der musikalische und gesangliche Unterricht in der bisherigen Weise vernachlässigt wird. Viel ist darüber gesprochen und geschrieben worden, aber eine Besserung scheint leider noch immer nicht eintreten zu sollen. Die Musik, die bei den Griechen einen so wichtigen Factor der Erziehung bildete, ist in unserem Unterrichtswesen das Stiefkind, obwohl es doch auf der Hand liegt, dass die Cultur der Stimme, und mit ihr die der Sprechorgane, selbst für die, die keinen künstlerischen Gebrauch davon machen wollen, durchaus zur allgemeinen Bildung gehört. —

Des weiteren ist der Aufführung zu gedenken, die der neu gegründete Bachverein unter der Leitung und unter schätzbarer Mitwirkung an der Orgel von Prof. B. Irrgang veranstaltete. In Anbetracht der kurzen Zeit ihres Bestehens leistete die junge Genossenschaft schon recht Beträchtliches, wenn natürlich auch eine feine, ausgearbeitete Leistung nicht erwartet werden konnte. Der Abend verlief dennoch genussvoll durch die Mitwirkung Prof. **Joachim's**, der, gut wie nur je disponirt, die Bach'sche Ciaconna in seiner unnachahmlichen Weise spielte. Der greise Künstler nimmt überhaupt in diesem Winter in voller Frische am musikalischen Leben theil. Am selben Abend spielte er noch in der Singakademie mit seinen Quartettgenossen drei Werke von Beethoven. In der letzten Kammermusiksoiree der Herren **Barth, Wirth, Hausmann** übernahm er im F moll-Quintett von Brahms und in dem entzückenden Divertimento mit Hörnern und Contrabass (in D) von Mozart den ersten Violinpart. Es war ein seltener, ungetrübter Musikgenuss. Diese Trio-Abende haben sich fast ebenso fest in Gunst gesetzt wie die Veranstaltungen des Joachim-Quartetts selbst. Sie haben ihr ganz bestimmtes Publikum und ihre ganz bestimmte Mission: hier werden allwinterlich die Lieblingswerke der Kammermusikfreunde aufgeführt; von den Modernen wird nur das Allerbedeutendste berücksichtigt. So verdienstvoll und nothwendig es im allgemeinen ist, die Lebenden ohne Parteirichtung zu Worte kommen zu lassen, so ist es doch auch als ein Glück zu betrachten, dass an einer Stätte wenigstens das Panier der Klassizität hochgehalten wird. Und der stetig wachsende Andrang beweist, dass diese Programme einem wirklichen Bedürfnisse entsprechen. Eine neue Trio-Vereinigung hat sich aus der Pianistin **Bertha Bornemann**, dem Geiger **Henri Petri** und dem Cellisten **Georg Wille** zusammengefügt. Auch sie setzt mit einem klassischen Programme ein: die Trios Beethovens sollen an drei Abenden glücklicher Weise nicht in historischer Reihenfolge vorgeführt werden. Wir werden Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen. Die **Böhmen** brachten an ihrem dritten Abend ein neues Streichquartett in E von **J. Förster**. Es fand den freundlichen Beifall, den es verdiente: es ist gut und fliessend gearbeitet im rechten Quartettstyl, aber zu wenig originell in der Erfindung, um auf die Dauer zu fesseln. Später vereinigten sich die Herren mit **Alfred Reisenauer** zu einer schwungvollen Wiedergabe des Schumann'schen Klavierquintetts. Wie un-

unverwüstlich frisch und jung ist diese Composition geblieben! Man kann sie nicht hören, ohne stets auf's neue unwiderstehlich in die romantische Empfindungswelt des Tondichters gezogen zu werden.

Die [illegible] Concerte in der Philharmonie bevorzugten diesmal die ausländische Kunst. Der Franzose Ch. M. Widor führte seine [illegible]-moll Symphonie mit Orgel auf. Nikisch brachte im VI. Philharmonischen Concerte die C-moll Symphonie des Russen Glasunow und die genialen Orchesterstücke aus Berlioz' „Damnation de Faust." Herr Widor ist in Paris als Organist und Dirigent geschätzt, auch als Tonsetzer hat er sich einen Namen gemacht. Die vorgeführte Symphonie konnte ihm keine Freunde gewinnen. Es ist eine [illegible] effekthaschende Musik, deren innere Gehaltlosigkeit um so weniger verdeckt bleiben konnte, als sich die Verbindung der Orgel mit dem Orchester als für beide Theile wenig günstig erwies. Eine Phantasie mit Klavier, von Herrn J. Philipp glatt und sauber gespielt, machte einen beträchtlich besseren Eindruck. Höchst erfreulich war die Bekanntschaft mit der russischen Symphonie. Alexander Glasunow besitzt eine eigenartige und starke [illegible] Kraft, er ist ein rechter Symphoniker im alten Sinne. Der erste Satz mit seinen glücklich erfundenen Themen und ihrer klaren Verarbeitung imponirte am meisten. Sehr fein sind die Variationen des zweiten Satzes und der [illegible] des Scherzos, das Finale verwerthet in origineller Art einen rhythmischen Grundgedanken. Eine andere von Nikisch vorgeführte Novität war Heinrich Hofmann's Charakterstück „Irrlichter und Kobolde." Die Komposition bewegt sich in hergebrachten Formen und Ausdrucksweisen. Wenn man die klare Struktur und die geschickte Instrumentation rühmt, hat man ihr Genüge gethan. Felix Weingartner hatte für den sechsten Abend der Königlichen Kapelle die B-dur Symphonie von Anton Bruckner gewählt. Sehe ich, wie ernste Musiker diesen Componisten hochhalten, so beschleicht mich zuweilen immer der Argwohn, dass es mir an dem rechten Verständniss fehlen könnte. Erlebe ich dann auf's neue das Abgerissene, Ungleichwerthige und so garnicht Symphonische seiner Produktionsweise, so glaube ich doch, dass ihm nicht Unrecht geschieht, wenn man seine vielen originellen Einfälle bewundert, ihn aber im übrigen für keinen grossen Bildner erklärt, der unseren Meistern vergleichbar wäre.

Der Solist des Philharmonischen Konzertes war Eugène Ysaye. Vermochte er in Bachs Präludium und Fuge uns durch die Auffassung deutscher Geiger Vorurtheile nicht voll zu befriedigen, bot er in Beethovens G-dur Romanze seinem [illegible] Tone nichts Ungewöhnliches, so muss seine Wiedergabe des H-moll Konzertes (No. 3) von Saint-Saëns eine in jeder Beziehung vollendete auf diesem Gebiete unerreichbar genannt werden. Sein Spiel lässt erst erkennen, welche Summe von Können, Empfindung, Geist und Anmuth in diesem oft geringschätzig beurtheilten Werke steckt.

Dass sie eine hervorragende Geigerin ist, bewies auch wiederum Gabriele Wietrowetz. Ihr sicherer Kunstverstand wie der leidenschaftlichen musikalischen Empfindens riss in den Konzerten von Beethoven und Bruch (D-moll) die Hörer zu herzlichem Beifall hin. Die Kritik könnte darin bedingungslos zustimmen, wenn die Künstlerin die Energie ihrer Wiedergabe nicht zuweilen übertriebe und durch einen heftigen Tonansatz die Schönheit ihrer Cantilene beeinträchtigte. Ein dritter Geigenvirtuose, Herr Arno Hilf, gab im Beethovensaal wohl aufs neue Beweise seiner technischen Bravour. Sein kalter, von Manierirtheiten nicht freies Spiel und arge Geschmacklosigkeiten, die er sich im Verlaufe des Abends zu schulden kommen liess, zeigten jedoch, dass man ihn als Musiker im vergangenen Jahre überschätzt hatte.

Die Klavierkonzerte traten den erwähnten Aufführungen gegenüber in den letzten Wochen etwas zurück. Herr Mayer-Mahr überliess an seinem ersten Abend die solistische Wirkung zum grössten Theile Herrn Kammersänger Hahn, der in der ihm eigenthümlichen gepressten Manier einige Lieder (darunter zwei des Konzertgebers) vortrug, und dem Gaste aus Würzburg, Herrn Professor Ritter, dem Erfinder der Viola alta. Dieses in grösserem Umfang gebaute [illegible] Bratsche erzeugt allerdings in der höheren Mittellage wundervoll grosse und schöne Töne. Sie klingt aber nur angenehm in ruhiger Cantilene, heftig in Anspruch genommen, wie in der C-moll Sonate von Philipp Scharwenka, versagt sie den Wohlklang. Ihr grosses Format dürfte überdies ihrer Verbreitung hindernd im Wege stehen.

Das Konzert von Sandra Droucker konnte ich nicht persönlich besuchen. Mir wurde aber Anschlag und Technik Gutes berichtet, eine gewisse Trockenheit in der Darstellung und Willkürlichkeit in der Phrasirung machten sich als Mängel geltend. Alfred Grünfeld spielte im zweiten Abonnementskonzert von Rehfeld und Heinrich Grünfeld und bewährte die Vorzüge seiner technischen Bravour wie seines eleganten, reich-schattirten Anschlages. Unter den jüngeren Talenten, die sich hören liessen, verdient Hedwig Wienerknecht, eine Schülerin Barths, genannt zu werden; sie bekundete bereits eine beträchtliche Technik.

Die Gesangskonzerte boten vielfach Hervorragendes. Lilli Lehmann gab, von Wilhelm Berger begleitet, ihren letzten Liederabend, der Franz Schubert gewidmet war. Der treffliche Bariton Karl Mayer hatte keinen ganz glücklichen Abend. Nach so langer verdienstvoller Thätigkeit kann das seiner allgemeinen Werthschätzung natürlich keinen Abbruch thun. In Liedern kräftigeren Charakters, vor allem in Henschels „Jung Dietrich" zeigte er sich übrigens auf gewohnter Höhe. Eine helle Freude bereitete ihren Zuhörern Tilly Koenen in der Singakademie. Die Stimme wie die Auffassung der jungen Holländerin athmen Gesundheit und Natürlichkeit, und das thut doppelt wohl nach so vielen verkünstelten Darbietungen. Ob sie in Schuberts „Allmacht" ihren prächtigen Altklang entfaltet, ob sie ihre holländischen Kinderliedchen mit ungeschminkter Drolerie giebt, man hört sie gern singen. Lenkt nicht der Erfolg Frl. Koenen von ernstem Weiterstreben ab, so kann sie es zu

ungewöhnlicher Bedeutung bringen. Durch prachtvolle Stimmmittel und eine reife Gesangskunst wirkte die Hamburger Primadonna Katharina Fleischer-Edel, als sie im Konzert der Wietrowetz auftrat. Das Intime des Liedgesanges liegt ihrer Begabung ferner, aber in einer Opernarie von Rubinstein kam ihr Material glänzend zur Geltung.

Eigene Kompositionsabende veranstalteten Sara Jessel, Bruno Granichstaedten und Hans Janotta. Frl. Jessel scheint auf gutem Wege zu sein. Sie muss noch vieles lernen und grössere Selbstkritik üben, aber sie giebt sich wenigstens natürlich. Das ist bei Herrn Granichstaedten nicht der Fall. Über dem Suchen nach dem Ungewöhnlichen hat er versäumt, für die rechte Grundlage alles künstlerischen Schaffens für das nöthige Können zu sorgen. Herr Janotta giebt sein Bestes in einigen Liedern, die mehr von Empfindung als von Phantasie zeugen, aber nicht schlecht gemacht sind. Es ist singbare und dankbare Waare, die keinen höheren Anspruch erhebt. Für den Beruf zum Instrumentalkomponisten vermochte der Konzertgeber keinen Beweis zu erbringen.

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Professor Heinrich Ehrlich ist am 30. December, 77 Jahre alt, seinem längeren Leiden erlegen. Eine ausführliche Biographie mit seinem wohlgelungenen Bilde, nebst eingehender Würdigung seiner schriftstellerischen und pädagogischen Thätigkeit brachten die Nummern 19 und 20 v. J. des „Klavier-Lehrer."

— Die „Wiener Allg. Zeitung" veröffentlichte vor einiger Zeit einen Brief Beethoven's, der im Besitz des Wiener Advokaten Dr. H. Steyer ist, derselbe, an den Musikalienhändler Diabelli gerichtet, lautet folgendermassen:

Baden, am 24. August 1824.

Lieber Diabelli!

Es war mir nicht möglich Ihnen eher zu schreiben, Sie wünschen eine grosse vierhändige Sonate.

Es liegt zwar nicht in meinem . . . (unleserlich), dies zu schreiben, aber ich will Ihnen gerne meine Bereitwilligkeit zeigen und werde sie schreiben.

Vielleicht lässt es meine Zeit zu, Ihnen selbe früher als Sie wünschen, verschaffen zu können, was das Honorar angeht, so fürchte ich, es wird Ihnen auffallen, allein in Betracht, dass ich andere Werke schreiben muss, die mir mehr eintragen und gelegener sind, werden Sie es vielleicht nicht zu viel finden, wenn ich das Honorar auf 80 Ducaten in Gold festsetze. Sie wissen, dass, wie ein tapferer Ritter von seinem Degen, ich von meiner Feder leben muss, dabei hat mir die Akademie einen grossen Verlust verursacht.

Sie können mir auch hierüber schreiben, denn wenn Sie dies einwilligen, so muss ich es bald wissen, was den Ton anbelangt, so bin ich damit einverstanden.

Leben Sie wohl

Wie immer Ihr Freund und Diener

Beethoven.

— Dr. Fritz Volbach's Chorballadenwerk „Vom Pagen und der Königstochter" ist in der zweiten Dezemberwoche in nicht weniger als fünf Städten aufgeführt worden, in Witten, Luckenwalde, Bingen, New York und Brooklyn. In Dortmund führte der Palestrina-Verein eine Motette von Volbach auf, und in Nancy kam unter Mr. Ropartz' Leitung desselben Komponisten grosses Orchesterwerk „Ostern" zur Aufführung. Die uns zugegangenen Berichte lauten übereinstimmend in hohem Maasse anerkennend.

— Karl Millöcker ist am 31. December in Baden bei Wien, 57 Jahr alt, gestorben. Er war einer der erfolgreichsten Operettenkomponisten der neuesten Zeit. Mit seinem „Bettelstudenten" 1882, hatte er einen durchschlagenden Erfolg und eroberte sich mit ihm alle Bühnen. Aehnlich beliebt, wenn auch nicht in gleich hohem Grade, wurden „Der arme Jonathan" (1890) und „Das Sonntagskind" (1892). Millöcker war ein liebenswürdiges Talent, der einen bleibenden Platz in der Geschichte der Deutschen Operette einnehmen wird.

— Ein neues Konservatorium der Musik wurde im Oktober v. J. von Herrn Carlo Del Grande in Freiburg im Breisgau begründet. Durch eine Reihe ausgezeichneter Kräfte für alle Gebiete der Tonkunst unterstützt, zählt das junge Institut bereits 96 Schüler, ein überraschender Erfolg, der von dem Vertrauen spricht, welches der Anstalt von Seiten der kunstsinnigen Freiburger entgegengebracht wird.

— Die Firma Breitkopf u. Härtel veranstaltet eine Gesammtausgabe der Werke Hector Berlioz' unter der kritischen Revision von Ch. Malherbe und Felix Weingartner. — In dem künstlerisch originell ausgestatteten Rundschreiben heisst es u. A.: „Hector Berlioz (1803 bis 1869) kann als Ehrenbürger des musikalischen Deutschlands gelten. Einem Richard Wagner um ein Jahrzehnt vorangehend, hat er dem Orchester dieses Meisters und der neudeutschen Schule erfolgreich vorgearbeitet. Dafür war es ihm — nach dem Ausspruche eines geistvollen Franzosen — vergönnt, in Deutschland zu einer Zeit Rosen zu pflücken, als ihm in seinem Vaterlande die Dornen nicht erspart blieben. Wir glauben im Geiste Franz Liszt's zu handeln, wenn wir dem edlen Gaste unseres Landes ein lebendiges Denkmal in seinen Werken errichten und hierdurch sein Schaffen der öffentlichen Musikpflege voll erschliessen. Damit erfüllt sich zugleich ein Herzenswunsch von Hector Berlioz, der in einem Briefe vom 26. Juni 1854 an seinen Freund Morel

schrieb: „Ich träume von einer sorgfältigen deutschen Ausgabe in Leipzig, welche die Gesammtheit meiner Werke umfasst.“

Mit Zustimmung der Berlioz'schen Erben unternahmen wir nach jahrelanger Vorbereitung eine kritisch revidirte Gesammtausgabe seiner Werke, für deren Herausgabe wir den schon um so manche unserer Gesammtausgaben verdienten Charles Malherbe, Archivar der grossen Oper in Paris, und Hofkapellmeister Felix Weingartner gewonnen haben. Beide Herausgeber haben im innigen Vereine die Ausgabe so weit gefördert, dass jetzt schon die Instrumentalmusik, fast durchweg auf Grund der handschriftlichen Unterlagen, nahezu fertig gestochen vorliegt.

Charles Malherbe sagt von Berlioz: „Er besitzt überschäumendes, leidenschaftliches Leben, eine Kühnheit der Ideen und eine hervorragende Kraft in der Farbengebung, die ihm eigen sind. Von diesem Gesichtspunkte aus war Berlioz eine Art Bahnbrecher, seine Werke verdienen allen bekannt zu werden und sein Name wird neben den besten musikalischen Namen aller Zeiten und Völker mit Ehren genannt werden.“

Die Berlioz-Ausgabe ist in derselben würdigen Weise ausgestattet wie unsere bisherigen musikalischen Gesammtausgaben, doch sind der Stellung dieses Meisters zwischen den grossen Kulturvölkern dieses Jahrhunderts entsprechend die der Musik beigegebenen Worte in deutscher, französischer und englischer Sprache eingefügt. Die Partituren werden mit Ausnahme der Opern, deren Herstellung gleich der der litterarischen Werke für später vorbehalten bleibt, etwa 15 Foliobände umfassen und zum einheitlichen Subskriptionspreis von 15 Mark für den Band (in Originaleinband 2 Mark mehr) geliefert werden. In Uebereinstimmung mit den Partituren erscheinen von den wichtigeren Werken des Konzertplanes auch Stimmen in der anerkannt sehr praktischen Einrichtung unserer Orchester- und Chorbibliothek zu dem billigen Grundpreise von 30 Pfennig für jede Nummer und Stimme. Ferner werden von den grösseren Gesangswerken Klavierauszüge zu mässigem Preise zur Verfügung stehen, so dass das für Aufführungen genau übereinstimmende Material bezogen und benutzt werden kann.

Die Berlioz-Ausgabe, von der mehrere Partiturbände jetzt zur Versendung gelangen, ist soweit gefördert, dass die Herausgabe weiterer Bände in kurzen Zwischenräumen erfolgen kann. Den Abonnenten werden die Bände jedesmal sofort nach Erscheinen zugestellt, auf Wunsch kann der Bezug aber dadurch erleichtert werden, dass jährlich nur 4 Bände (in 3 monatlichen Pausen) geliefert werden. Jeder Partiturband wird auch einzeln zu 20 Mk. (Doppelband 40 Mk.) abgegeben. Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen auf das Ganze, wie auf einzelne Werke und Serien entgegen und legen auf Wunsch Bände zur Ansicht vor.

In einer Beilage, die auf der Titelseite ein vorzügliches Bild von Hector Berlioz bringt, ist der Inhalt der in 10 Serien zur Ausgabe gelangenden Werke nach ihren verschiedenen Gattungen spezialisirt.

Bücher und Musikalien.

Arnold Niggli: Adolf Jensen.
Verlagsgesellschaft „**Harmonie**“, **Berlin** *) (Schluss).

Zu Jensen's frühen, vor und in die Königsberger Zeit fallenden Klavierkompositionen — (ich citire nur die hervorragendsten), zählen Op. 2 „**Innere Stimmen**“, op. 7 „**Fantasiestücke**“, op. 8 „**Romantische Studien**“, (sämmtlich bei **Fritz Schuberth, Hamburg**, erschienen), op. 17 „**Wanderbilder**“, (**C. F. Peters, Leipzig**), op. 20 „**Vier Impromptus**“, (**Fr. Schuberth, Hamburg**) und op. 25 „**Sonate Fis-moll**“, (**Barthold Senff, Leipzig**). Ueber die drei ersten schreibt Bülow bei ihrem Erscheinen hocherfreut: „Ihre Sprache ist so sinnig beredt, dass, wer sich einmal entschlossen hat, ihr zu lauschen, die Mühe nicht scheuen wird, sich in ihre Stimmungen intimer einzuleben und da wird er so manche Saite seines Innern mitklingen fühlen und sich den Komponisten zum dauernden Gefährten wählen.“ Ich mache aus op. 2 auf die vierte Nummer „In Waldesnacht“ aufmerksam, aus op. 7 auf das reizende „Rosenlied“ No. 5, in dessen mädchenhafter Zartheit die Eigenart des Tondichters voll und ganz charakterisirt ist. Aus dem bedeutendsten Werk dieser Jugendperiode, op. 8, in dem sich vielfach Schumann'scher Einfluss geltend macht, sei auf No. 2 „Neues Leben“ hingewiesen, das mit dem schwungvollen Thema beginnt



Op. 17 „Wanderbilder“ waren und sind wohl noch heut die bekanntesten und beliebtesten Klavierstücke unseres Künstlers. Ja, sie traten durch ihre leichte Verständlichkeit vielleicht den tiefer angelegten Kompositionen hindernd in den Weg. Voll Unmuth über diese Thatsache schreibt Adolf Jensen

*) Die eingefügten Notenbeispiele sind aus Prof. Dr. Reimann's illustrirte Monographiensammlung „Berühmte Musiker“ Band III. „Harmonie“, Berlin.

zwei Jahre vor seinem Tode an einen Freund darüber „Nachdem ich meine ganze Lebenskraft für die Kunst verausgabt habe, stürmischer und verschwenderischer wie die Meisten, haben Sie hier das Künstlerportrait von Adolf Jensen. — „Die Mühle" — „Stille Liebe" — „Lehn' Deine Wang" —, ist es nicht zum Todtlachen oder auch zum Todweinen". — Trotz des berechtigten Zornes unseres Dichters behalten die frischen, formschönen, melodiereichen Stückchen ihren vollen Werth und verdienen die ihnen gewordene Popularität. Die Perle darunter ist die „Fernsicht" mit ihrem, wie seliger Jubel klingendem Motiv



Die 4 Impromptu's, op. 20, hatte der Komponist als Sonate gedacht, änderte aber auf Wunsch des Verlegers den Titel. Sie lassen vielfach Geschlossenheit der Form vermissen und sind das einzige Werk Jensen's, in dem das virtuose Element entschieden zur Geltung kommt. Viel geschlossener, einheitlicher, die Kunstform erfüllend, ist die Sonate op. 25, der Inhalt trotzdem voll romantischer Schönheit, wie es sich gleich im Hauptthema des ersten Satzes ausspricht



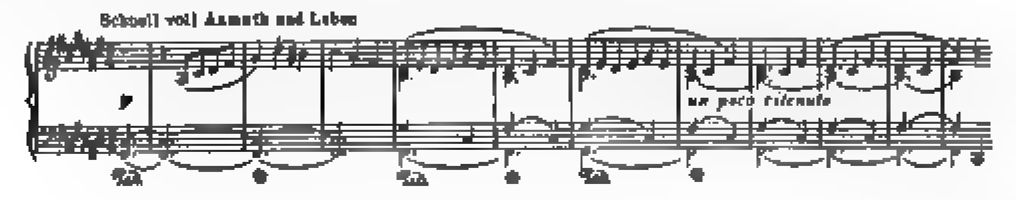
Mit seinem op. 33 „Lieder und Tänze", 20 kleine Stücke, (Fr. Kistner, Leipzig), wendet sich Jensen an die Jugend, es sind reizende, fein empfundene Sätzchen, die sich mit liebevollem Sinn in die Poesie des Kindesalters vertiefen und nicht warm genug für den Unterricht empfohlen werden können.

Aus seinen beiden Werken op. 37 „Impromptu" und op. 38 „Zwei Nocturnos", (Rob. Forberg, Leipzig) klingt uns die träumerische Schwermuth und die melancholische Grazie Chopin's entgegen. Niggli erklärt die Aehnlichkeit aus der analogen Gemüthsstimmung. Jensen hatte Berlin verlassen, weilte, schon körperlich leidend, in dem provisorischen Dresdener Heim und schaute voll trüber Ahnungen in eine ungewisse Zukunft. So schrieb er die Stücke nieder, die mit ihrer Mischung verschiedener Rhythmen, wie die gleich die ersten Takte des Impromptu zeigen



mit ihrer freien Bewegung des Zeitmasses, dem weichen Ineinandergleiten der auf einem Orgelpunkt ruhenden Harmonien durchaus an Chopin mahnen, ohne dass man ihnen eine direkte Nachahmung nachweisen könnte.

Unter seinen späteren Klavierwerken ragen op. 43 „Idyllen" und op. 44 „Erotikon", (Julius Hainauer, Breslau) als die bedeutendsten hervor. Die „Idyllen" sind Naturbilder, Naturstimmungen von selten erreichter Leuchtkraft, welch' wundervolles Tongedicht ist gleich das erste „Morgendämmerung", ein Idyll voll Grazie und sprudelnden Lebens das zweite „Feld-, Wald- und Liebesgötter" mit folgenden Eingangstakten



Dann das anmuthige „Waldvöglein“, die wundervolle Naturstimmung in der „Mittagsstille“, der klagende, düstere Gesang in der „Nacht“, die froh und energisch ausklingende „Dionysosfeier“. — Die Stücke sind technisch schwer und erfordern ein feines Kunstverständniss, aber sie lohnen auch die Mühe. Aehnlich verhält es sich mit den 7 Nummern des „Erotikon“, welche Namen griechischer Göttinnen und berühmter Frauen an der Spitze tragen. Es sind Stücke voll Gluth und Leidenschaft, oft von hinreissender Kraft des Ausdrucks, ich erinnere an No. 2 „Die Zauberin“, den tief empfundenen Gesang in „Elektra“, die Krone gebührt vielleicht dem letzten Stück „Kypris“ mit dem wundervollen von rastlosen Sechzehnteln getragenen Gesang.



Nicht unerwähnt mögen die von heiterer Stimmung durchwehten „Ländler aus Berchtesgaden“ op. 46 (Julius Hainauer, Breslau) bleiben. Jensen schrieb sie nach schwerer Leidenszeit im Sommer 1873 in Berchtesgaden, wo ihn eine kurze Zeit frohere Lebenshoffnung erfüllte. Bewundernswerth ist es überhaupt, dass Jensen's Schöpfungen fast ausnahmslos unbeeinflusst geblieben sind von seinem schweren Körperleid, oft scheint der frische Born seiner blühenden Einbildungskraft nur noch klarer und heller darunter zu fliessen, — eins der sonnigsten Stücke dieser Art ist sein op. 45, die zur Hochzeit seines Freundes Kaczynski im Winter 1873 geschriebene vierhändige „Hochzeitsmusik“ (J. Hainauer, Breslau); unsere heutige Litteratur hat dem blühenden, von sinnig heiteren, klangschönen Melodien überströmenden Werke kaum etwas an die Seite zu stellen.

Ich scheide damit von Adolf Jensen und Arnold Niggli's Werk. Wünschenswerth wäre es, wenn letzteres fleissig gelesen und Veranlassung würde, dass an Stelle vieler klingender aber geistloser Tändeleien die feinen poetischen Dichtungen Jensens zum Studium gewählt und einen grösseren Spielerkreis wie bisher fänden.

Anna Morsch.

—

H. vom Ende. 4 Klavierstücke.
H. vom Ende, Köln

Der Verfasser der musterhaften „Dynamik des Klavierspiels“ giebt hier vier charakteristische, formell abgerundete, fein empfundene Stücke. Bei den Variationen bedauere ich nur, dass sie nicht inniger mit einander verbunden sind. Zu technischen Studien geben die Stücke auch vorzüglichen Stoff.

E. Krause op. 105. 100 achttaktige Präludien, **C. Boysen, Hamburg**

Diese Präludien sollen als Uebung in der akkordlichen Analyse verwendet werden. Der Reichthum an technischen, rhythmischen Figuren macht sie werthvoll auch als pianistische Studien.

A. Stoeger. op. 7 Polonaise, zu vier Händen. **Breitkopf u. Härtel, Leipzig.**

Ein frischer, gut klingendes Stück.

W. Rebikoff. op. 15 No. 2. Satans Vergnügen, **Jürgensen, Moskau.**

Dieses kleine Stück ist auf der Tonleiter des, es, f, g, a, h aufgebaut. Es klingt aber nicht gerade falsch und trägt einen ausgeprägten Charakter. Der poetische Vorwurf ist der „Tanz der Satanstochter“, den sich der Komponist als lebendes Bild zu seiner Musik denkt. Und die einfache Melodie, unterstützt durch einen wiegenden Rhythmus und die sonderbaren Harmonien hat wirklich etwas von einem bösen Zauber — und man vergisst sie nicht leicht.

Arpad Szendy. Rhapsodie hongroise **Karczag u. Kopriva, Wien.**

Die schönen Motive werden ziemlich unvermittelt neben einander gestellt, ohne den Charakter einer Improvisation anzunehmen. Die thematische Verarbeitung ist arm. Der Klaviersatz „klingt“, genügt aber nicht modernen Ansprüchen. Wegen der wirklich werthvollen Melodien lohnte es sich aber, dass der Komponist sein Werk umarbeitete. Es könnte ein glänzendes Konzertstück werden.

Alessandro Longo. op. 17 Quatre Morceaux, **D. Rahter, Hamburg.**

Anmuthige, leicht spielbare Stücke, mit feinem Klangsinn geschrieben.

J. Vianna da Motta.

Robert Hörker. Die graphische Darstellung als Mittel der Erziehung zum musikalischen Hören.
Otto Schulze, Köthen.

Der Grundgedanke des Werkchens ist ein ganz vortrefflicher, wenn auch kein neuer. Die Struktur, das Verständniss für die Form eines Musikstückes graphisch darzustellen hat man ja oft versucht, am klarsten und besten wohl Bernardus Boeckelmann, der Bach'sche Fugen durch Farbendruck analytisch darstellte. Dankend anzuerkennen ist, dass sich Hörker das Beste aller Methoden zu eigen gemacht und so in den der Schrift beigegebenen 4 graphischen Tafeln wirklich Gutes und, was besonders hervorzuheben ist, leicht Verständliches geboten hat. Mit den einfachsten Mitteln bietet er klare Uebersicht, die berufen ist, das tiefere Verständniss für die Musikwerke, den Studirenden und Laien zu erleichtern. Dabei bietet er ein ganz wesentliches Unterrichtsmittel, das nicht warm genug empfohlen werden kann. Ich kann nur wünschen, dass nicht nur Hörker die graphischen Analysen fortsetzt, sondern dass jeder Lehrende auf diesem Gebiete Versuche macht. Es dürften da, namentlich wenn auch die moderne Musik herangezogen wird, ganz wesentliche Momente für die Entwicklung der edlen Kunst zu Tage treten.

Hans v. Bosedow.

Karl Rest Frauenberufe Die Tonkünstlerin. E. Kempe, Leipzig.

Ein recht oberflächliches Werkchen, voll allgemeiner Redensarten, die das Thema durchaus nicht erschöpfen. Ein solches Werk sollte nur eine Frau schreiben, die mitten im Berufe steht und aus praktischer Erfahrung schöpft, dann kann ein solches Werk Gutes stiften. Das vorliegende Werk ist nicht fähig, wirklich einen Rathgeber bei der Wahl des Berufes zu bilden. Es sei übrigens gesagt, dass „Frauenberufe" eine Sammlung von Broschuren über das Titelthema, die recht gute Hefte aufzuweisen hat. Bedauerlicher Weise ist gerade das hier massgebende eines der schlechteren und doch wäre gerade ihm feinfühlige, tiefgehende, wirklich berathende Behandlung zu wünschen gewesen.

Hans v. Basedow.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

H. Lichtwark Methodische Uebungen für das Singen nach Noten
F. W. Kaibel, Lübeck.

Rudolph Palme Der Klavierunterricht im ersten Monat. **Max Hesse, Leipzig.**

La Mara. Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Max Paul Heller: Elementarlehre der Musik.
H. R. Krentzlin, Berlin.

Dr. Theodor S. Flatau Intonationsstörungen und Stimmverlust. **Albert Stahl, Berlin.**

Adolf Ruthardt: J. C. Eschmann's Wegweiser durch die Klavier-Litteratur. 5. Auflage.
Gebr. Hug & Co. Leipzig.

Oscar Fleischer: Mozart.
E. Hoffmann & Co., Berlin.

b. Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Carl Loewe's Werke. Gesammtausgabe. Bearbeitet von Dr. Max Runze. Band 1 und 2 Jugendlieder, Kinderlieder u. s. w.

Franz Schubert Lieder und Gesänge. 2. und 3. Band der volksthümlichen Gesammtausgabe.

Carl Reinecke 73 Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Neue Gesammtausgabe.

A. v. Fielitz. Lieder und Gesänge für eine Singstimme. 2 Bände. Volksausgabe.

Ludwig Klee Elementar-Klavierschule. Volksausgabe.

Max Jentsch op. 43, No. 1 und 2. Terzen-Etude und Sexten-Etude.

Conrad Kühner: Schule des vierhändigen Klavierspiels. Heft 4, 5 und 6.

Verlag von Carl Merseburger, Leipzig.

A. Reiser Reform Klavier-Schule.

Alfons Daun Tägliche Studien für Pianisten.

Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

Adolf Cebrian op. 27. Zwei mehrstimmige Chorgesänge für höhere Lehranstalten.

Hermann Kipper op. 132. Hymnus in litteras. Für 4stimmigen Schülerchor mit Klavier oder kleinem Orchester.
— — Halleluja von G. Fr. Händel. Für den Schülerchor höherer Lehranstalten.

Verlag von C. A. Challier & Co., Berlin.

Max Wagner. op. 37. Skizzen für Klavier zu Uhland's Dichtung „Der junge König und die Schäferin".

Verlag von Ludwig Doblinger, Wien.

Hugo Reinhold op. 57. 24 rhythmisch-melodische Uebungsstücke.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Für 2 Klaviere zu 4 und 8 Händen.

M. Clementi. Zwei Sonatinen. Peters, Leipzig. 2 Klaviere, 4 Hände.

H. Mohr, op. 29 Nr. 1. Sonatine G-dur. Carl Simon, Berlin. 2 Klaviere, 8 Hände.

Edwin Schultz, op. 198 Nr. 2. Lustige Musikanten. Carl Simon, Berlin. 2 Klaviere, 8 Hände.

Ph. Scharwenka, op. 54 Nr. 6. Menuett. Carl Simon, Berlin. 2 Klaviere, 8 Hände.

Fr. Schubert, op. 142 No. 3. Variationen, B-dur. Fr. Kistner, Leipzig. 2 Klaviere, 4 Hände.

W. Mozart Konzert Rondo, D-dur, Steingräber, Leipzig. 2 Klaviere, 4 Hände.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Der erste diesjährige Sitzungsabend, am 9. Januar, brachte Vorträge des bekannten ausgezeichneten Pianisten Hrn. Anton Foerster. Klavierwerke von Chopin, Schubert und Liszt, eine Valse-Caprice eigener Composition und eine Klavierbearbeitung der Bach'schen Violin-Fuge in d-moll gaben Hrn. Foerster Gelegenheit, sowohl seine glänzende Virtuosität, als auch die Feinheit, Grazie, Kraft und Schwunghaftigkeit, die seinem Vortrage eigen sind, zur Geltung zu bringen. Die zahlreiche Hörerschaft dankte ihm mit lebhaftestem Beifall.

Der Stuttgarter Tonkünstlerverein

feierte im November v. J. das Fest seines 25jährigen Bestehens. Der zu dieser Gelegenheit veröffentlichte Bericht giebt eine summarische Uebersicht über die Leistungen des Vereins in diesem Zeitabschnitt, es ist ein Bild rühriger erfreuender Thätigkeit, zu dem die ersten Künstler der Stadt ihre Kräfte geliehen, wodurch es dem Verein aber gelungen ist sich auf steter Höhe zu halten und sich zu einem Achtung gebietenden Faktor im Musikleben der Stadt zu machen. Der Vorstand und die Mitglieder haben zu dem schönen Gelingen das Ihrige redlich beigetragen. Erster Vorsitzender des Vereins ist der Königl. Konzertmeister Prof. Edmund Singer, er gehört dem Verein seit seiner Gründung an, damals als 2. Vorsitzender neben Max Seifriz, der im Jahre 1886 starb, seitdem führt er das Amt als erster Vorsitzender. Zweiter Vorsitzender ist jetzt Professor S. de Lange. Der Verein zählt 72 ordentliche und 47 ausserordentliche Mitglieder.

Briefkasten.

Für die vielen mir zum Jahreswechsel ausgesprochenen Glückwünsche und die freundlichen Zustimmungen spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus, es würde mir die grösste Befriedigung gewähren, wenn es mir gelänge, dem mir entgegengebrachten Vertrauen auch ferner gerecht zu werden. A. M.

G. B. in F. Die leichteren mir bekannten Transkriptionen sind seicht und wenig zum Unterricht zu empfehlen. Eine wirklich feine, vornehme Uebertragung des betr. Gesanges aber hat Carl Tausig herausgegeben. (B. Schott's Söhne, Mainz.)

Druckfehler - Berichtigung

In voriger Nummer muss es auf Seite 2, Spalte 2, Zeile 24 von oben statt Hans Beber heissen H a n s H a b e r.

Alle für die Redaktion bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

***) Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Musiklehrer und ausübende Künstler

	Gustav Lazarus. Pianist und Komponist. **Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.**	**Anna Morsch,** Musikinstitut. **Berlin W., Passauerstr. 3.**
Siegfried Ochs. Dirigent des „Philharm. Chores" **Berlin W., Potsdamerstr. 118.** Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.	**Veit'sches Conservatorium** **Berlin S., Luisenufer 43,** part., I, II und III Treppen. Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Honorar v. 6—15 Mk. monatlich. **Director E. A. Veit.**	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. **Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.**
	Prof. Karl Klindworth **Potsdam, Luckenwalderstr. 9.** **Ausbildungsklassen in Berlin, Steinmetzstr. 31.**	

Klavierstimmer

	August Scherzer, Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer. **Lindenstrasse 2.**	

Anzeigen.

Dieser No. ist ein ausführl. Prospekt von der Firma

Gebrüder Hug & Co., Leipzig

über Heinrich Germer's Werke und Ausgaben für den Klavierunterricht

beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4059) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Chopin und Rellstab.

Von **Robert Musiol.**

Waren auch beide zwei entgegengesetzte, einander gänzlich abstossende Naturen, so hatte doch das Jahr 1899 etwas die Beiden verbindendes. Bei **Chopin** waren es am 17. Oktober fünfzig Jahre, dass er starb, bei **Rellstab** am 13. April hundert Jahre, dass er geboren wurde. Ein persönliches Zusammentreffen Beider hat wohl nie stattgefunden, aber der „Künstler" Chopin war dem „Kritiker" Rellstab von Grund aus unsympathisch, widerwärtig. Rellstab gab auch diesen Gefühlen bei jeder sich irgendwie bietenden Gelegenheit Ausdruck, und namentlich war es die von ihm herausgegebene Musikzeitschrift „Iris" (Berlin, 1830—1841), in welcher er namentlich während der Jahre 1832—36 all sein Gift und seine Galle gegen Chopin verspritzte.

Friedrich Niecks hat in seinem ausgezeichneten Werke über Chopin (deutsche Bearbeitung von Dr. W. Langhans, 2 Bände, 1890, Leipzig, bei F. E. C. Leuckart) vielfach darauf Bezug genommen und nennt er ihn geradezu den „feindseligsten" unter Chopin's „Kritikern". Es würde uns hier zu weit führen, alle die schon bei Niecks vielfach wörtlich citirten Urtheile Rellstab's noch einmal zu bringen, aber eine Probe können wir uns doch nicht versagen. Sie betrifft Chopin's op. 10 „Douze grandes etudes pour le Pianoforte". In No. 5 der „Iris" vom 31. Januar 1834 schreibt nämlich Rellstab: „Es ist gar nicht lange her, dass ich dem Leser der Iris versprach, ihn einen Blick in meine Briefsammlung thun zu lassen. Jetzt scheint mir der günstige Augenblick gekommen, da ich sonst nicht wohl weiss, wie ich eine Rezension über die Chopin'schen Etüden anfangen soll. Ich war nämlich so frei gewesen, die Werke des obigen Autors nicht sowohl unter die genialen, **als unter die ganz verkehrten und verdrehten** zu stellen, die gleich denen mancher neueren (Rellstab meint damit u. a. auch Rob. Schumann, von dem er z. B. sagt: „immer hat er uns Aphoristisches, alle Form verlassendes gegeben . .). Bestrebte sich der Komponist eben so das Natürliche zu erreichen, wie er sich Mühe giebt, originell durch Seltsamkeit zu seyn, so müssten wir alle Achtung vor ihm haben. So aber glauben wir und sagen es ihm gerade heraus, dass er auf einem völligen Irrwege ist. Diese Art von Modulation, diese abgebrochenen Rhythmen, diese gesuchten Künsteleien der Finger, alles thut der Natur Gewalt an. Zugleich werden die Kompositionen dadurch sehr schwierig, und der Verfasser verlangt also auch ein besonderes Studium für seine freudlose Arbeit von uns. **Dies ist zu viel** ([illegible]), weil sie auf natürlichem Wege nichts Eigenthümliches und zugleich Schönes mehr zu erzeugen wissen, auf die Idee gerathen, das Unnatürlichste und Verzerrteste müsse deshalb etwas werth sein, weil es eben ungewöhnlich ist. Sie thun damit freilich nichts, als was Horaz in der ars poetica als Beispiel des Wahnsinns aufstellt, d. h. Humano capiti cervicem equinam jungunt et varias inducunt plumas, undique collatis membris ut turpiter — — etc. — Allein wie der Dichter rufen wir: Spectatum admissi, risum teneatis, amici? Je nun, wir lachten dann auch bisweilen und suchten die Leser der Iris gleichfalls dazu zu bringen. Dies aber schnitt dem genialen Schöpfer der neuen Wunder in die tiefste Seele, und eines Tages — ich glaubte, der Donner erschlüge mich, so gefesselt stand ich vor Entsetzen — erhielt ich folgenden Brief aus Leipzig durch Einschluss, den ich dem Leser hiermit vorlege, und ihn

ernstlich um meine Ansicht darüber frage. Ich citire gewissenhaft wörtlich, es thut mir nur leid, dass ich kein Facsimile geben kann, welches ebenfalls noch sein Interesse haben würde. Also gedachter Brief lautet (hier bemerkt Rellstab in einer Fussnote: „Das Original steht Jedem zur Ansicht bei mir frei.“):

P. P.

Sie sind doch ein recht schlechter Mensch, und nicht werth, dass Sie Gottes Erdboden (k e n n e n sic) noch trägt. Der König von Preussen hätte Sie sollen auf der Festung sitzen lassen, er hätte dann der Welt einen Rebellen, einen Ruhestörer und einen schändlichen Menschenfeind entrückt, der wahrscheinlich noch einmal in seinem eigenen Blute ersticken wird. Eine Unzahl (oder Anzahl, das Manuskript ist undeutlich) Feinde nicht nur in Berlin, sondern in allen Städten, die ich auf meiner Kunstreise im verflossenen Sommer berührt habe, habe ich bemerkt, besonders recht viel hier in Leipzig, wo ich Ihnen dies zur Nachricht schreibe, damit Sie künftig Ihre Gesinnung ändern, und nicht so lieblos gegen andere Menschen handeln. Noch einmal ein schlechter, erbärmlicher Mensch, und es ist um Sie geschehen! Verstehen Sie mich, Sie kleiner Mensch, Sie niederer und partheiischer Recensentenhund, Sie musikalischer Schnurrbart, Sie Berliner Witzemacher etc.

Allerunterthänigster Chopin.

Dass dich die Pest! Der Leser kann sich denken, wie ich ernstlich zusammenfuhr und neunmal die Stunde verfluchte, wo ich mir einen so furchtbaren Feind gemacht hatte, gegen den Spontini zu Nichts verschwindet. Ob Herr Chopin den Brief selbst geschrieben? Ich weiss es nicht, und werde es nicht behaupten, drucke das Aktenstück aber hier ab, damit er es anerkennen oder widerlegen kann. Inzwischen ist es doch gut, dass der Leser erfährt, was ich eigentlich für ein Giftgewächs bin für die Menschheit, und gut, dass ich selbst erfahre, wie mir die nächste Rezension über Herrn Chopin mindestens den Hals kostet, wenn nicht mehr, da er mir zuverlässig entweder durch besagten Komponisten selbst oder seinen Pseudonymus gebrochen wird. Denn, wie gesagt, ich glaube noch kaum, dass Herr Chopin den Brief geschrieben, und glaube es nicht zu seinem Besten, da er wahrlich dem Schreiber stärkeren Abzug vom guten Ruf thut als dem Empfänger, der ihn ohne Umstände bekannt macht. Was soll derselbe aber nun mit Herrn Chopin's Werken thun? Greift er sie an, so glaubt die Welt und Herr Chopin, es sei Rache, und er verliert gegen beide den Vortheil, sie wahrhaft von der Verkehrtheit der Opera Chopiniana zu überzeugen; lobt er sie, so denkt Jedermann aber, dass er aus Todesangst geschwächt, denn der Briefschreiber sagt, es sey um ihn, den Redacteur der Iris nämlich geschehen, wenn er nicht von Stund an alles bewundere. Ein verfluchtes Dilemma, woraus sich der Henker helfe! Publikum, Du siehst hier die Recensentenfreuden. Du siehst, was für Blumen uns armen Kritikern in der Stille blühen. — Doch kurz und gut! Wir sind entschlossen, bei der Wahrheit zu bleiben. So wie Herr Chopin ein Wunderwerk, etwa einen neuen Don Juan oder Fidelio, oder Sinfonia eroica, oder eine Beethoven'sche Sonate in Cis moll liefert, so wollen wir ihn bewundern, dass uns die Sprache zum Ausdruck unserer Gefühle fehlt. So lange er aber solche Missgeburten macht, wie obige Etüden, die ich allen meinen Freunden (!), und zumal den Klavierspielern (!), zur wahren Belustigung (!) geneigt, so lange wollen wir über diese ebenso lachen, wie über seinen Brief.“

So weit Rellstab, der in dieser Beziehung auch, aber nur theilweise von Fr. Niecks (a. a. Orte I, S. 276 u. 277) citirt wird.

Niecks bemerkt dazu: „Der Brief wurde nicht desavouirt, doch glaube ich nicht, dass Chopin ihn geschrieben hat. Hätte er überhaupt geschrieben, so würde er sich weniger kindisch ausgedrückt haben, wenn auch vielleicht sein Deutsch nicht besser ausgefallen wäre, als das obige. Der Hauptgrund, weshalb ich an der Echtheit des Briefes zweifle, ist der, dass Chopin nach 1831 keine Kunstreise in Deutschland gemacht hat, und, soviel man weiss, weder 1833 noch 1834 in Leipzig gewesen ist. Durch einen mit den damaligen Leipziger Verhältnissen Vertrauten habe ich erfahren, dass man in dem Schreiber des Briefes Friedrich Wieck vermuthete.“

Wenn Niecks behauptet: „Der Brief wurde nicht desavouirt“, so hat er damit Unrecht, denn bereits in No. 15 der „Iris“ vom 11. April 1834 veröffentlicht Rellstab gleich eingangs der Nummer Folgendes: „Unsere Leser erinnern sich, dass wir in Nr. 3 der Iris einen Brief, der a n g e b l i c h von Herrn C h o p i n an den Redakteur des Blattes geschrieben war, abdrucken liessen. Gleich damals äusserten wir, es sey uns fast nicht möglich, zu glauben, dass derselbe von dem Componisten herrühre, der uns, wenn gleich wir seine musikalischen Ansichten nicht theilen, doch nicht die mindeste Veranlassung gegeben hatte, an seiner Ehrenhaftigkeit zu zweifeln. Wir gestehen, dass wir ihn in der That mit der Hoffnung publicirten, er würde von Herrn C h o p i n förmlich verläugnet werden. Dies ist denn zu unserer Freude auch geschehen, und Herr C h o p i n hat dem Redakteur der Iris in einem aus Paris vom 5. März datirten Briefe die Versicherung gegeben, dass derselbe n i e m a l s e i n e V e r a n l a s s u n g g e h a b t h a b e, a n i h n z u s c h r e i b e n. Wir tragen keinen Augenblick Bedenken, dieser Erklärung den vollsten Glauben zu schenken, und freuen uns, dass unser öffentlicher Schritt diese Folge gehabt hat. Der Briefschreiber selbst aber, der, wer mag es errathen aus welchen Gründen sich den bejammernswerthen Schritt erlaubte, mag in seiner feigen Anonymität die Strafe hinnehmen, dass er von Herrn C h o p i n noch mit stärkerer Verachtung zurückgewiesen wird, als er uns einflösste. Möchten wir bei den ferneren musikalischen Bestrebungen des Künstlers uns eben so für ihn erklären, und ihm unsere Hochachtung bezeigen können, wie wir es bei seinem Benehmen in dieser Angelegenheit, das ebenso ernst, als ruhig und Achtung fordernd gewesen ist, mit voller Aufrichtigkeit thun. L. Rellstab.“

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Die letztvergangenen beiden Wochen waren so überreich an neuen Werken, wie sie in anderen Städten oft nicht während eines ganzen Winters zu hören sind. Das Hoftheater brachte eine einaktige Oper „Ratbold" von **Reinhold Becker** mit Text von **Felix Dahn**. Der Erfolg zeigte einen geringen Wärmegrad — es war auch keinerlei Ursache vorhanden, sich für die Novität zu begeistern. Das Textbuch, dessen Abstammung von Tennyson's Dichtung „Enoch Arden" unschwer zu erkennen ist, bedeutet einen Rückfall in die alte konventionelle Opernschablone und leidet an der Gespreiztheit seiner Diction. Die Musik zeigt die freundlichen, aber wenig durchgeistigten Züge der Becker'schen Lyrik, wo sie in Kanzonen oder Chorgesängen sich herausbildet — in den dramatischen Momenten tritt an Stelle einer charakteristischen Tonsprache die Orchesterphrase des alten Opernstiles, geschickt, aber äusserlich instrumentiert. Die knappe Fassung des Ganzen ist noch das Verdienstvollste. Sie und eine gute, fleissig vorbereitete Aufführung verschafften dem Werke bei der Premiere, der der Componist beiwohnte, eine freundliche Aufnahme.

Auf einem ganz anderen Niveau steht eine Novität des Concertsaales, mit der uns **Siegfried Ochs** im zweiten Abonnements-Concert des **Philharmonischen Chores** bekannt machte: der „Euphorion" von **Wilhelm Berger**, ein Fragment aus dem II. Theil des Faust für Soli, Chor und Orchester. In der Kammer- und Liedermusik hat Berger mit kleinen Gaben begonnen und hat sich in fruchtbarer Arbeit die Technik der grossen Formen angeeignet. In der Symphonie, in der Chorkantate hat er sich mit Glück ausgesprochen; unter seinen Werken für Soloinstrumente ragt namentlich ein Streichtrio hervor. Berger gehört nicht zu den Künstlern, die durch Absonderlichkeit die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchen, er ist durch und durch modern, aber er giebt sich stets natürlich, und sagt gerade heraus, was er zu sagen hat. Der musikalische Gedanke ist immer das Wesentliche bei ihm, auch da, wo er aus praktischer Anregung heraus schafft und, sicher in der Beherrschung der Mittel, entwickelt er ihn vorzugsweise nach den Gesetzen der musikalischen Logik. Ein hervorstechender Zug des Componisten ist endlich sein Sinn für Wohlklang, der sich nirgend verleugnet. Im „Euphorion" finden sich all diese Eigenschaften vereint; besonders die Klangwirkungen sind in Chor und Orchester aufs feinste berechnet und von grosser Schönheit. Bei einer Vertonung des Faustextes werden freilich noch andere Bedingungen nicht unerfüllt bleiben dürfen. Die Tiefe der Goethe'schen Gedankenwelt in Tönen wiederzuspiegeln, liegt nicht im Wesen der Berger'schen Musik. Es ist nicht der Ernst der ihr fehlt, und den sie in kleineren Gebilden auch festzuhalten weiss; hier würde nur eine congeniale Natur an die gewaltige Aufgabe heranreichen und auch diese müsste an der für die Musik wenig geeigneten Diction des gewählten Fragmentes ein Hemmnis finden. Was Berger unter diesen Umständen geschaffen, ist jedenfalls ein vornehmes und liebenswürdiges Tonstück, das auch, Dank seiner vorzüglichen Wiedergabe namentlich seitens der Frau Herzog und des Chores ausserordentlich günstig aufgenommen wurde. Der Abend war noch besonders interessant durch die Vorführung zweier unbekannter Kantaten Seb. Bach's („O Ewigkeit, du Donnerwort" und „Nun ist das Heil"), ausgemacht herrlicher Werke, durch deren Ausgrabung der Leiter des Vereins sich ein neues Verdienst erworben hat.

Unter den neuen Orchesterwerken ist an erster Stelle die sinfonische Dichtung **Weingartner's** „Gefilde der Seligen" zu nennen, die am 7. Sinfonie-Abend der **Kgl. Kapelle** aufgeführt wurde. Der Componist sucht darin die ruhige verklärte Stimmung der bekannten Farbendichtung Böcklin's in Tönen wiederzugeben und man muss zugeben, dass ihm das nach der klanglichen Seite gelungen ist. Weingartner's Erfindung fehlt der persönliche Zug, die Verarbeitung der Themen aber zeigt grosse Gewandtheit, auch Eigenart, und meisterhaft ist die Orchesterbehandlung. In der Instrumentation ist Weingartner ein gelehriger Schüler Berlioz', ausserordentlich feinsinnig sind die Klänge gemischt, mit sicherer Berechnung ihrer Wirkungen. Diese glückliche, nie sich überhebende Gestaltungskraft liess man in ihrem instrumentalen Theile die Compositionen vermissen, mit denen **Karl Gleitz** in der Philharmonie einen eigenen Abend veranstaltet hatte. Mehr als seine sinfonischen Dichtungen gefielen deshalb die Gesänge und das Chorwerk „Hagbart und Signild", in dem der Tonsetzer einfachere und klarere Wirkungen anstrebt. Freilich konnte manche gewaltige Stelle auch hier nicht darüber hinwegtäuschen, dass kein reicher und vertiefter Ideengehalt die Anwendung anspruchsvoller Formen rechtfertigt.

Gegenüber dem durchaus auf Neues gerichteten Streben der beiden Genannten scheint **Georg Schumann** fast ein konservativer Künstler, der bei aller Kenntniss der modernen Technik doch vorwiegend an die klassizistische Tradition anknüpft. Der Bremer Musiker — hier als Componist nicht unbekannt — führte sich zunächst mit den Concerten von Robert Schumann und Chopin (F-moll) als trefflicher Klavierspieler ein; nach einem gut gemachten aber im Mittelsatz unbedeutenden Scherzo (F-moll) führte er dann mit dem Philharmonischen Orchester „sinfonische Variationen" über einen Choral (mit Orgel) auf. An dem Aufbau des Ganzen, wie an der Verwendung der Orgel, die nicht recht zu voller Geltung kommt, lässt sich zwar Manches aussetzen, im Einzelnen enthält das Werk aber so viel Wohlgelungenes, zum Theil Interessantes, dass es die gute Aufnahme, die ihm ward, auch verdiente. Georg Schumann besitzt natürliches Talent und Geschmack, freilich fehlt auch seiner rein musikalischen Kunst die eigentlich persönliche Note.

Ein neues Klavierkonzert hat **Eduard Behm** geschaffen. Dr. **Franz Kuhlo**, ein kluger und technisch gut gebildeter Pianist, spielte es bei seinem ersten solistischen Auftreten im Beethovensaal. Von **Hans Pfitzner** wurde am dritten Abend des **Hollaender-Quartetts** durch die Herren **Jedliczka** und **Hekking** eine Cellosonate (in Fis moll) aus der Taufe gehoben. Ich hörte von beiden Werken das letztere und war erfreut über die gestaltende Kraft, die daraus sprach. Besonders der erste Satz, der auch thematisch der bedeutendste ist, zeigt eine viel fester gefügte Form, als sie früheren Arbeiten des Componisten eigen ist.

Nicht weniger als drei neue Streichquartette traten des Weiteren an die Oeffentlichkeit. Einen bedeutenden Eindruck machte dasjenige **Friedrich Gernsheim's** in E-moll (op. 66), das **Prof. Joachim** und Genossen zum Vortrag brachten. Es ist vorwiegend ernst gehalten, ausserordentlich fein in der Struktur und reich in seiner echt quartettmässigen Polyphonie. Das **Halir-Quartett** brachte eine neue Arbeit **Weingartner's**. Weingartner ist offenbar auf dem Gebiet der Orchestermusik weit glücklicher als auf dem der Kammermusik. Sein neues Quartett in F moll interessirte weniger durch die Erfindung als durch gewisse neue Effekte, die der Componist durch seine Schreibart zu erreichen versucht. Es verlangt aber förmlich nach Orchestrirung, so wenig ist es dem Stile der vier Soloinstrumente angepasst. Der gleiche Mangel an Stilgerechtheit ist dem Quartett **Konrad Ansorge's** vorzuwerfen, das am Wagner-Vereinsabende im Architectenhause zu Gehör kam. Der Meister von Bayreuth war sich wohl bewusst, warum er uns keine Kammermusik geschenkt hat; auch seine Epigonen sollten es einsichtig unterlassen, die Art seiner Polyphonie auf den Kammerstil übertragen zu wollen. Ansorge's Arbeit, die im übrigen den talentvollen und ernsten Musiker nicht verkennen liess, büsste dadurch für den feinfühligen Hörer einen Theil ihrer Wirkung ein.

Der russische Componist und Dirigent Herr **von Kosseff** endlich unternahm es, uns sogar mit einer für uns neuen Oper im Concertsaal bekannt zu machen. Dergleichen ist immer ein gewagtes Beginnen, zumal wenn man nur Bruchstücke vorführen kann. Glinka's Oper „Ruslan und Ludmila" gilt in ihrem Vaterlande als ein bedeutendes Kunstwerk. Nach den vorgeführten Proben dürfte sie auch fernerhin für uns nur historisches Interesse behalten. Wenigstens kommt sie jetzt post festum. Die Musik muthet uns, trotz unleugbarer Schönheiten im Einzelnen, altmodisch an, das Alles ist von andern schon besser gesagt worden, und für den Stoff konnte man sich um so weniger begeistern, als uns der Text der Oper in einer wahrhaft scheusslichen Uebersetzung, die garnicht zur Musik passte, geboten wurde. So blieb das Bemühen des **Philharmonischen Orchesters** wie des **Otto Schmidt'schen** Chores und der Solisten, unter denen **Frau Herzog** und **Frau Exter** (aus München) hervorragten, ein vergebliches.

Lieder moderner Berliner Musiker, darunter zum Theil neue, sang wie gewöhnlich in seinen Konzerten **Arthur van Eweyk**, der treue Kämpe lebender Komponisten, der übrigens diesmal vorzüglich disponirt war. Mit einem hier noch völlig unbekannten Tondichter machte uns **Ludwig Wüllner** bekannt. **Wolfgang Jordan** hat sich Nietzsche's Zarathustra-Lieder als Text gewählt und bekundet damit ein ernsthaftes Wollen. Es ist ihm aber nicht gegeben, dem Fluge des Dichterphilosophen zu folgen. Bei dem Streben nach dem Uebermenschenthum hat der Komponist den festen musikalischen Boden unter den Füssen verloren. Wüllners hypersentimentale Art mag einen krankhaften Zug hineingetragen haben, den die Lieder in natura garnicht besitzen, jedenfalls reicht diese Lyrik nicht an die Urform der Zarathustra-Lieder heran. Es war übrigens rührend zu sehen, mit welcher Hingabe Wüllner für diese Lieder eintrat, ein neuer Beweis seiner künstlerischen Gesinnung. — Es fehlte auch sonst nicht an Gesangskonzerten, aber sie brachten zur Hauptsache vertraute Erscheinungen. **Mary Forrest** und **Marcella Lindh** gaben Proben ihrer feinen Miniaturkunst, die in französischen Chansons, englischen Volksliedern oder altitalienischen Stippen ihre Triumphe zu feiern pflegt. **Anna Stephan** und **Anna Eggers** bewährten sich als gute Altistinnen, die eine mehr durch den Vortrag, die andere mehr durch stimmliche Vorzüge wirkend. Freundliche Erfolge hatten auch **Adele Hermann** und **Coralie Böttcher** mit interessant zusammengestellten Programmen. Aus dem üblichen Duettabend von **Eugen** und **Anna Hildach** wurde ein Liederabend des Sängers, dessen Gattin absagen musste, ein Schicksal, das sie infolge der ungünstigen Witterung mit verschiedenen Collegen und Colleginnen theilte. So war u. a. das mit Spannung erwartete Melba-konzert ausgefallen. Neu waren uns der Tenorist **Wolfsohn**, ein stimmlich und musikalisch begabter Anfänger, die Sopranistin **Ellen Saatweber**, die durch ihren tragenden und empfindungswarmen Ton auffiel, und der Baritonist **Hans Weinberg**, der mit seiner Gattin im Hotel de Rome konzertirte. In Lieder- und Arienvorträgen ein voluminöses Organ sowie die Ausdrucksroutine eines ehemaligen Opernsängers unschwer erkennen liess.

Neben dem bekannten **Geloso-Trio** und einem **Ungarischen Trio**, dem weder in dem Gegenstand, noch in der Art seiner Darbietungen etwas Gutes nachzurühmen war, gastirte das ausgezeichnete **Frankfurter Trio** der Herren **Kwast** (Klavier), **Rebner** (Violine), **Hegar** (Cello). Das Zusammenspiel der Herren, von denen jeder eine ausgesprochene künstler-individualität ist, ist des höchsten Lobes würdig. Das H dur Trio von **Brahms** (in der späteren Bearbeitung) erfuhr eine Wiedergabe, die zu den grössten Genüssen dieses Winters gerechnet werden darf. Eine zweite Triovereinigung, die der Herren **Rüsler**, **Burmester** und **Gérardy** wurde durch die Erkrankung des Geigers an der Ausführung des angekündigten Programms verhindert. In zwei Cellosonaten zeigte sich der belgische Künstler als ebenso bedeutender Musiker wie Virtuose und gewann die volle Sympathie der Hörer. Rüsler spielte diesmal die C-dur-Phantasie von Schubert, ohne jedoch den rechten Ton dafür zu treffen. So meisterlich eben vom klavieristischen

Standpunkt aus war, die eigenartige Poesie der Tondichtung, zumal im Menuett, wurde einem nicht übermittelt. Auch **Busonis** Spiel gewährte am Tage vorher keinen ungetrübten Genuss, trotz der staunenswerthen mühelosen Technik. Das kokette, weichliche, sich fortwährend der Verschiebung bedienende piano, die willkürliche Phrasirung, die in Beethovens Cis-moll-Sonate und C-moll-Variationen eine vollständige rhythmische Zersetzung trug und manches Andere wirkte verstimmend, so dass bei allem lauten Beifall doch der rechte, künstlerische Erfolg ausblieb. Wie anders verlief dagegen der Klavierabend **Eugen d'Albert's** in der Singakademie! Da war gewiss nicht alles in der technischen Ausführung vollendet, aber es war doch Musik, die einem geboten wurde, ohne Grübelei, ohne Pose, und in allem Wesentlichen musterhaft getroffen. D'Albert spielte so genial wie nur je und erinnerte in seinen besten Momenten an Rubinstein, dem es auch stets um das Ganze, um das Ergreifen des Hörers zu thun war. D'Albert spielt aus der Fülle der musikalischen Empfindung heraus, und da kommt es denn auf Kleinigkeiten nicht an. Ich erwähne noch den trefflichen englischen Pianisten **Leonhard Borwick** und von Violinvirtuosen den jugendlichen **Friedrich Kreisler**, der in einem eigenen Konzert durch sein warmes und temperamentvolles Spiel nicht weniger als durch die Bravour seiner Paganini-Technik zur Bewunderung zwang.

Der **„Oratorien-Verein"**, der schon des öfteren vortheilhaft in das musikalische Treiben Berlins eingegriffen hat, durfte sein zehnjähriges Bestehen feiern und gab aus diesem Anlass im Beethovensaal ein wohlgelungenes Konzert unter Leitung seines Dirigenten Musikdirektors **Mengewein.**

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Von der Generalintendanz der hiesigen Kgl. Theater werden grosse allgemeine Aenderungen und Neubauten geplant. Wie Geheimrath Pierson dem Vertreter eines hiesigen Blattes mitgetheilt hat, handelt es sich um nichts Geringeres als die Errichtung eines kgl. Wagnertheaters, also eines nach Bayreuther Muster zu erbauenden Opernhauses, wofür die Generalintendanz schon Anerbietungen einer Unternehmer-Gesellschaft entgegengenommen hat. Damit würden wir in Berlin vier königliche Bühnen haben. Das königliche Wagnertheater soll ausschliesslich den Wagnerschen Tondramen und den klassischen deutschen Opern dienen, das umgebaute Opernhaus soll eine Art opera comique, sowie eine Pflegestätte für unsere klassischen Dramen werden, die hier in vollendeter Inscenirung sich entfalten sollen. Das königliche Schauspielhaus, dessen Zuschauerraum ebenfalls aufgefrischt werden soll, wird zu einem Lustspieltheater intimen Stils, und das Neue königliche Operntheater zu einem Volkstheater ersten Ranges umgewandelt werden. Die Genehmigung des Kaisers für die Ausführung dieser Pläne soll schon vorliegen.

— Der Allgemeine deutsche Musikverein theilt officiell seinen Mitgliedern mit, dass seine diesjährige Tonkünstler-Versammlung vom 24. bis 27. Mai in Bremen stattfindet und drei Orchester- und zwei Kammermusik-Konzerte umfassen wird. Zum Festdirigenten wurde Herr Kapellmeister Carl Panzner gewählt. Es sollen nur solche Werke zur Aufführung gelangen, die vorher noch nicht anderweitig öffentlich zu Gehör gebracht wurden. Da bereits zwei neue Symphonien (von Felix Weingartner und Wilhelm Berger) und ein den Abend füllender Theil der Oratorium-Tetralogie „Christus" von Draeseke für das Fest angenommen wurden und ausserdem die aus dem vom Verein ausgeschriebenen Wettbewerb als preisgekrönt hervorgehenden Werke aufzuführen sind, so werden die Vereinsmitglieder gebeten, von Anmeldungen grösserer Orchester- oder Chorwerke abzusehen, wogegen die Einsendung von Kammermusikwerken, Liedern etc. erwünscht ist.

— Die Direction der Lamoureux-Konzerte zu Paris ist auf des Verstorbenen Schwiegersohn, Herrn Camille Chevillard, übergegangen.

Der Grossherzog von Sachsen-Weimar ernannte Herrn F. B. Busoni zum Hofpianisten.

— Der Pianist Herr Carl von Holten in Altona erhielt den k. Professortitel verliehen.

— Die Pianistin Frau Dora Burmeister-Petersen erhielt vom Herzog von Sachsen-Altenburg die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Das Januar-Heft der „Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft" enthält einen grösseren Artikel von F. Boehm „Der Gesangunterricht an den höheren Schulen", der sehr beachtenswerth ist. Eine neu eingerichtete sehr interessante Rubrik derselben Zeitschrift stellt die „Aufführungen älterer Musikwerke" in deutschen Städten zusammen, — die Redaktion ersucht um Einsendung von Programmen. Aus den „Notizen" entnehme ich die beiden folgenden:

Herr Baron Nathaniel von Rothschild hat dem Conservatoire de Musique in Paris mehrere Autogramme von Chopin, ein Klavierstück von Rossini und eine Anzahl von Cramer geschriebener Klavierstücke als Geschenk überwiesen.

Ferdinand Hiller's Briefsammlung (1811—1885) ist dem Archiv der Stadt Köln zum Eigenthum überwiesen worden; sie füllt nicht weniger als 30 starke Quartbände. Da ihr einstiger Besitzer zu vielen bedeutenden Meistern und Musikern des 19. Jahrhunderts in nahen Beziehungen stand, so darf man auf den Inhalt der Briefe, als auf eine besonders wichtige Quelle zur Musikgeschichte dieser Zeit, gespannt sein.

Ludwig Bussler, Königl. Professor, ist am 18. Januar einem längeren Leiden erlegen. 1838 hier geboren, durch Hertzberg ausgebildet,

übernahm er, nachdem er bereits als Dirigent und als Lehrer an der Ganz'schen Musikschule gewirkt, im Jahre 1879 die Theorieklassen des Stern'schen Konservatoriums, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode geblieben ist. Bussler hat sich durch seine musikwissenschaftlichen und theoretischen Schriften einen hochgeachteten Namen in der Kunstwelt erobert, ebenso grosse Achtung genoss er als Musikkritiker. 17 Jahre lang hat er als Referent der National-Zeitung angehört und sich durch seine strenge Unparteilichkeit, sein scharfes, aber von Wohlwollen getragenes Urtheil, die grösste Anerkennung erworben. Seine Berufsgenossen werden ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Dresden. Am 19. Januar kam in einem Sinfonie-Konzerte der Königl. Kapelle ein Orchesterstück von Giovanni Tavernier mit günstigem Erfolge zur Aufführung. Das Werk „Mascherata" betitelt und als „Ditirambo sinfonico" bezeichnet, offenbart ein starkes Instrumentationstalent, stützt seine Wirkung aber nicht ausschliesslich auf die Orchesterfarben, sondern erfreut auch durch ansprechende Melodik und rhythmisch, wie thematisch interessante Arbeit. Tavernier ist Piemontese, er debütirte in hiesigen Konzerten früher bereits mit einem Cyklus Orchesterliedern und gehört zweifellos zu den „Hoffnungen" Jung-Italiens.

on.

Musik-Staatsprüfungen in Wien. Bei den kürzlich stattgefundenen k. k. Staatsprüfungen für das Lehramt der Musik wurden neuerdings 3 Candidaten der Musikschulen Kaiser in Wien approbiert und zwar: Frl. Auguste Fleischer aus Czernowitz, Irma Lunzer aus Cilli und Herr Ludwig Kornfeld aus Wien. An der Anstalt, welche jährlich von circa 400 Zöglingen besucht wird, wirken u. A. die emer. k. k. Hofopernsängerin Frau Mila Kupfer-Berger, Frau Rosa Kaulig, Violinvirtuose Rud. Fitzner, Universitäts-Dozent Dr. Max Dietz, Mitglied der Musik-Staatsprüfungs-Commission, Capellmeister und Componist Emil Kaiser, Pianist und Componist Max Jentsch etc. Besonders beachtenswerth ist die Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. Prospecte durch die Instituts-Kanzlei, Wien, VII/₁, Zieglergasse 29.

Bücher und Musikalien.

F. W. Franke. Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes.
H. vom Ende's Verlag, Köln.

Durch Klarheit der Darstellung und praktische Methode ausgezeichnet, bildet das Werk einen vorzüglichen Führer durch das harmonische Gebiet. Sehr interessant für den Schüler sind die Hinweise auf die Musikgeschichte. Hier hätten einige Daten mehr guten Dienst gethan. Besonders werthvoll sind die Beispiele an modernen Werken von Saint-Saëns, Wagner, R. Strauss, um zu zeigen, wie auch die moderne Harmonik vom älteren Standpunkt bei entsprechender Erweiterung, aber doch Beibehaltung derselben Grundlagen zu verstehen und zu erklären ist.
J. Vianna de Motta.

Köhler. Liedergarten I.
Julius Spengel. Mehrstimmige Lieder und Gesänge für vorgeschrittene Chorklassen. **C. Boysen, Hamburg.**

Der Köhler'sche Liedergarten ist ja bekannt. Neben den köstlichsten Volksliedern finden sich eine Anzahl recht hübscher neuer Kinderlieder, die wohl berufen sind, Lust und Liebe zum Gesang im Kinde zu wecken und zu fördern. Und damit ist ja der Zweck des empfehlenswerthen Werkchens erreicht.

Warm empfehlen möchte ich allen Lehrern höherer Klassen die Spengel'sche Sammlung. Besonders erfreulich ist das entschiedene Hervorheben des älteren Volksliedes, dessen schönste Perlen geboten werden und, was besonders hervorzuheben, auch der Text ist beibehalten, und hat nicht die ebenso geschmacklose, wie viel geübte Milderung erfahren. Das Naive ist gewahrt und wird den naiven Gemüthern helle Freude bereiten. Aufgefallen ist mir das Fehlen von Bach'schen Sätzen, wie ich mich auch nicht mit der Bearbeitung einzelner, bekannter Sololieder befreunden kann, wenn auch da, wie überall, der musikalische Satz ein durchaus gediegener und feinfühliger. Ich kann das Heft nur nochmals allen Lehranstalten auf das wärmste empfehlen und ihm weiteste Verbreitung wünschen.
Hans v. Basedow.

Roeses. Gavotten, Rigaudons, Bourrees, Passepieds, Menuets und Sarabande berühmter Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs, herausgegeben von **Hugo Riemann. Breitkopf u. Härtel, Leipzig.**

Eine werthvolle Sammlung älterer Klavierstücke, durch deren Herausgabe Hugo Riemann sich ein grosses Verdienst erworben hat. In allen diesen alten Stücken spiegelt sich die Bach'sche Kompositions-Manier getreu wieder, da ist zunächst eine flotte F-dur und B-dur Bourree von Joh. Fr. Fasch, Rigaudons vom Organisten G. Ph. Telemann und J. J. Fux, Gavotten von Chr. Foerster, Fasch, sowie höchst interessante Menuette von Foerster, Fasch, Fux und zwei Passepieds von Telemann und Foerster. Im Händelstyle ist die Sarabande von Foerster gehalten, die Sammlung ist bei talentvollen Schülern neben dem Bach-Studium gut zu verwerthen.

Robert Oehme. op. 12. Lose Blätter. Vier Klavierstücke. **B. Schott's Söhne, Mainz.**

Von diesen, sehr gut gelungenen Stücken ist dem dritten (als dem virtuosesten) der Vorzug zu geben, aber auch das vierte Klavierstück mit seiner lustig auf- und absteigenden Figur wird bald ein Lieblingsstück der klavierspielenden Welt werden. Mehr lyrisch ist No. 1 und 2 gehalten. Für vorgeschrittene Schüler sind daher Oehme's Klavierstücke als passend zu verwerthen. Die Ausstattung des Heftes ist des grossen Verlages würdig.

Alfred Enss, op. 5. Frühlingsgavotte für Pianoforte. Chr. Bachmann, Hannover.

Ein niedlicher ganz leichter Klaviersatz, an dem Dilettanten gewiss ihre *Freude* haben werden.

Alfred Enss, op. 7. Feuilles d'Album pour Piano. H. Oppenheimer, Hameln.

Gute Unterrichtsmusik, die neben jeder Klavierschule einen Platz finden kann; betitelt sind die Stücke: Prelude, Les Adieux, Souvenir, L'Impatience, Chanson Russe, Valse-Impromptu.

Johanna Schröter, op. 2. Zwei Sonatinen. Sieben Stimmungsbilder. A. Schmid Nachfolger, München.

Sowohl die Sonatinen als auch die Stimmungsbilder sind als werthvolle Bereicherung der Klavierunterrichts-Litteratur zu bezeichnen. Für den Unterricht (Mittelstufe) daher sehr zu empfehlen.

Richard Lange.

Adolf Ruthardt, J. C. Eschmann's Wegweiser durch die Klavier-Litteratur. 5. Auflage. Gebr. Hug & Co., Leipzig. Das vortreffliche Werk, dessen 4. Auflage im Jahre 1893 erschien, ist von dem eifrig weiterarbeitenden Herausgeber einer neuen Umarbeitung unterzogen worden und durch alle inzwischen erschienenen werthvollen Neuheiten im Gebiete der Klavier-Litteratur bereichert worden. Ruthardt's „Wegweiser" — denn von dem ursprünglichen Buche Eschmann's sind nur einzelne Abschnitte, und auch diese durch die neuen Produktionen ergänzt, stehen geblieben —, bringt mehr als eine blosse geordnete Aufzählung von Lehrgängen, Stücken und sonstigen Werken. Ruthardt hat das Buch durch die Art seiner Zusammenstellung, durch seine eigenartige Weise den Stoff zu sondern, durch seine kritischen, meist äusserst treffenden Anmerkungen zu einem Stück musikalischer Litteraturgeschichte gestaltet, in der man durch die in den Stoff zerstreuten Anmerkungen über die Tondichter sich rasch und mühelos über die Höhepunkte in der Entwickelung des Klavierspiels orientiren kann. Es lag in der Absicht des Bearbeiters dem heutigen Pianisten die Erkenntniss der ganzen Litteratur seines Instruments in ihren Hauptzügen zu erschliessen, er hat den „Wegweiser" von diesem Gesichtspunkt aus zusammengestellt; seine mühevolle Arbeit ist ihm auf's trefflichste gelungen und verdient die höchste Anerkennung. Ein kleiner Auszug aus dem Inhaltsverzeichniss wird den besten Einblick in die innere Gliederung des überreichen Stoffes gewähren. Der Autor hat die frühere Eintheilung in 7 Stufen beibehalten, weist aber von vornherein darauf hin, dass der Begriff „Stufe" immer nur im relativen Sinne aufgefasst werden dürfe. Von den 5 Hauptabtheilungen enthält die erste das Studienmaterial, und zwar zuerst die Schulen und rein technischen Uebungen, dann die Vorstufe, Etüden nach verschiedenen Kategorien geordnet, das Etüden-Register, in welchem die gesammten Etüden in 44 Rubriken geordnet sind. Die 2. Abtheilung theilt die Klaviermusik, immer nach 7 Stufen geordnet, in instruktive, in freie, klassische und moderne, in Salon- und effektvolle Klaviermusik, zwei Kapitel enthalten die Konzerte und Konzertstücke mit Orchester oder zweitem Klavier, ein weiteres „arrangirte" Klaviermusik. Die 3. Abtheilung enthält die vierhändige Litteratur, original und arrangirt, die Musik für 2 Instrumente, vier- und achthändig und für mehr wie 2 Klaviere, die 4. Abtheilung die Ensemble-Musik mit anderen Instrumenten: Duos, Trios, Quartette für Streich- und andere Instrumente. In der 5. Abtheilung steht eine kleine Abhandlung über das Vomblattspiel und eine Zusammenstellung der dazu verwendbaren Litteratur, ein Kapitel enthält den „Versuch eines Lehrganges", eine vortreffliche Führung und Zusammenstellung, die Vielen besonders willkommen sein dürfte. Auch das folgende Kapitel, welches über die „wichtigsten Ausgaben klassischer Klavierwerke" handelt, ist für den Spieler von grossem Werth. Ein Schlusskapitel stellt noch „Empfehlenswerthe Schriften über Musik" in guter Auslese zusammen.

Die Verlagshandlung hat es sich angelegen sein lassen, die äussere Ausstattung dem werthvollen Inhalt würdig anzupassen. Druck und Papier sind vorzüglich, der Einband solide und kräftig, berechnet, einem langen, fortgesetzten Gebrauch Stand zu halten. Das Buch ist ein vorzügliches, unentbehrliches Vademecum für jeden Klavierspieler und Klavierlehrer, wir geben ihm die wärmste Empfehlung mit auf seinem Wege in die Welt.

Hermann Scholtz, op. 77. Variationen über ein Originalthema für 2 Klaviere. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Unsere Originallitteratur für 2 Klaviere zu vier Händen ist nicht reich und Neuheiten auf diesem Gebiete sind mit doppelter Freude zu begrüssen, wenn sie künstlerischen Ansprüchen genügen. H. Scholtz giebt mehr wie Genügen, er hat mit seinen Variationen ein kleines Meisterwerk geschaffen. Wer Schumann's reizende Variationen für zwei Klaviere kennt, der sieht sofort, dass der Meister der Romantik hier den Impuls gab, — aber dem Vollkommensten auf einem Gebiete nachstreben, hat noch nie auf einen Irrweg geführt, sobald eine eigene Künstlerindividualität dazu in die Wage geworfen werden kann. Ein einschmeichelndes anmuthsvolles Thema, auf vornehmer Harmonik mit wechselvollem Rhythmus aufgebaut, mehr träumerisch in sich versunken, als prägnant zu Tage tretend, bildet die Grundlage. Wenn im Thema beide Klaviere zu einem Ganzen innig verschmolzen waren, so beginnt in der Variation das belebte Wechselspiel, fragend, antwortend, zustimmend, bestreitend, hier ziemend, unerbittlich, dort in graziöser Scheinrede oder mit pathetischem Nachdruck auftretend, die Schlussvariation das Hauptmotiv in ein stahlhartes Presto auflösend. Es ist ein reizendes Werk, welches wir leistungsfähigen Pianisten zu fleissigem Gebrauch empfehlen können.

Anna Morsch.

Sammlungen und Neubearbeitungen.

Conrad Kühner, Unterrichts-Album für das Pianoforte. 4 Bände. H. Litolff, Braunschweig.

In diesen vier Sammelbänden ist ein vorzügliches Unterrichtsmaterial aus unserer Klavier-

litteratur in progressiver Folge zusammengestellt. Es sind nur Originalwerke gewählt und zwar wechseln Sonatinen- und Sonatensätze mit hübschen, klangvollen Vortragsstücken. Der Autor hat rühmlicher Weise neben den allbekannten Sonatinen von Clementi und Kuhlau auch viele Sätzchen von Schmitt, Pleyel, André, Dussek u. A. in seine Sammlung aufgenommen, sie sind durch ihren instruktiven Gehalt und ihre frischen lebendigen Motive sehr geeignet zum Unterricht. Haydn, Mozart, aber auch Bach und Händel, sind mit vielen einzelnen Sätzen vertreten; von Beethoven sind op. 49, mehrere seiner kleinen Variationenwerke und seine beiden Rondo's in C- und G-dur ausgewählt. Zu den Vortragsstückchen haben Köhler, Baumfelder, Behr, aber auch Field, Mendelssohn u. A. vielfaches Material geliefert. Sehr werthvoll ist die Sammlung durch die sorgfältige Phrasirung, die genauen Bezeichnungen für den Vortrag und den Fingersatz, welche der Bearbeiter hinzugefügt hat, sie ist in der bekannten gediegenen und schönen Ausstattung der „Collection Litolff" allen Lehrern zu fleissiger Benutzung warm zu empfehlen.

Im gleichen Verlage, von **Clemens Schultze** bearbeitet, erschien ein **„Sonatinen-Album"**, das 33 Sonatinen, Rondo's, Variationen u. s. w. enthält. Es beginnt mit Beethoven's kleinster Jugendsonatine, vereinigt Sätze von Hummel, Kuhlau, Diabelli, Steibelt, Haydn, Mozart u. A., bringt aber auch einige Vortragsstückchen aus Schumann's Jugend-Album, Scherzo von Schubert und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. Phrasirung und Fingersatz sind auch in dieser Sammlung zu rühmen.

Eine gediegene Auswahl guter und bester Jugendlitteratur finden wir auch in den von **C. Becher, Breslau,** herausgegebenen **„Becher-Album's"**, deren Bearbeitung von B. Ullensen erfolgt ist. Der vorliegende I. Band enthält Original-Kompositionen von Bach, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Ch. Mayer und Tschaikowsky. Am reichhaltigsten ist Schumann mit den meisten Sätzchen seines Jugend-Album und Tschaikowsky mit einer grossen Zahl kleiner zierlicher Vortragsstückchen vertreten. Da diese für die Jugend verwerthbaren Stückchen des berühmten russischen Komponisten weniger bekannt sein dürften, so ist das hübsch ausgestattete Album schon darum reger Beachtung werth.

Heinrich Germer hat als op. 44 ein **„Elementar-Album"** für den Klavierunterricht der Unterstufe bei **C. F. Leede, Leipzig,** erscheinen lassen. Die 3 Hefte enthalten 96 kurze Vortragsstückchen nach bekannten Volksliedchen und beliebten Melodien von Mozart, Schubert, Weber u. A. zu zwei und vier Händen. Die Sammlung beginnt mit den kleinsten und leichtesten Sätzchen, so dass sie bald zur Anregung und Belebung des Unterrichts, neben der Klavierschule verwendet werden kann. Die reizenden Melodien mit grossem pädagogischem Geschick für die Leistungsfähigkeit der kleinen Finger bearbeitet, liefern den Lehrenden ein vorzügliches Material in die Hand und werden sich rasch Freunde erobern.

Von **Heinrich Germer** dem unermüdlichen Arbeiter, sind ferner im Verlage von **Bosworth & Co., Leipzig,** erschienen **„Mendelssohn-Album"**. Es enthält 8 Lieder ohne Worte, Albumblatt B-dur, Rondo capriccioso op. 14, 3 Fantasiestücke op. 16 und den Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum. **„Schumann-Album"** mit Stücken aus op. 68, 6, 15, 99 und 24. **„Halfdan Kjerulf-Album"**. Es sind 13 Stücke aus op. 4, 12, 24, 27 und 28. Wem die Werke des originellen, feinsinnigen norwegischen Komponisten nicht genügend vertraut sind, der greife zu dieser Sammlung. Endlich noch **„Tschaikowsky-Album"**, das sein op. 37 „Die Jahreszeiten", 12 Charakterstücke, enthält.

Aus **Tschaikowsky's Werken,** die sich einen immer grösseren Freundeskreis erworben, hat auch **Richard Hofmann** eine Auswahl getroffen, die bei **D. Rahter, Hamburg und Leipzig,** erschienen sind. Es sind drei Bearbeitungen für Klavier: Scherzo aus der 4. Sinfonie op. 36, Andante aus der 5. Sinfonie op. 64 und Adagio cantabile aus dem Sextett op. 70.

Franz Becker. Ausgewählte Werke von Carl Maria v. Weber. **Fr. Hofmeister, Leipzig.** Das hübsch ausgestattete Album bringt die 4 Sonaten, die beiden grossen Polonaisen, Momento capriccioso, Rondo brillant und die Aufforderung zum Tanz.

Anna Morsch.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Für 2 und 3 Violinen

Carl Bohm. Hausmusik No. 9. Alla marcia. 2 Violinen und Klavier. Preis 1,30 Mk.
N. Simrock, Berlin.

H. Kjerulf, op. 4 No. 3. Wiegenlied. 2 Violinen und Klavier. Preis 1,30 Mk.
Carl Simon, Berlin.

Charles Dancla, op. 109. 3 petites Symphonies concertantes. 3 Violinen und Klavier. Preis à 2,75 Mk.

— op. 99. 6 Trios faciles et concertantes. 3 Violinen und Klavier. 2 Hefte à 4,50 Mk.
B. Schott's Söhne, Mainz.

Briefkasten.

N. N. I. Sie sind nicht die Erste, von der mir derartige Klagen zugehen. Ich werde die Angelegenheit demnächst zur Sprache bringen, vielleicht lässt sich eine Besserung erzielen.

Frl. J. L. Auf Ihre Anfrage erhalten Sie brieflich Antwort, ich weiss in der berührten Angelegenheit nicht so genau Bescheid, werde mich danach erkundigen.

Hrn. H. W. in B., Frl. A. R. in K. Dankend abgelehnt. Bitte um Einsendung des Rückportos.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk

Musikalienhändler

Georg Plothow Musikalienhandlung. Leihanstalt. Berlin W., Potsdamerstr. 113.		**SCHLESINGER'sche** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt. Berlin W., Französischestr. 23.

Instrumentenbauer und -Verleiher



Musiklehrer und ausübende Künstler

	Gustav Lazarus. Pianist und Komponist. Berlin W., v. d. Heydtstr. 7	**Anna Morsch,** Musikinstitut. Berlin W., Passauerstr. 3.
Siegfried Ochs. Dirigent des „Philharm. Chores" Berlin W., Potsdamerstr. 118. Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.	**Veit'sches Conservatorium** Berlin S., Luisenufer 43, part., I, II und III Treppen. Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Honorar v. 6—15 Mk. monatlich. Director E. A. Veit.	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W., Steinmetzstr. 49 II
Prof. Karl Klindworth Potsdam, Luckenwalderstr. 9. Ausbildungsklassen in Berlin, Steinmetzstr. 31.		

Klavierstimmer

	August Scherzer, Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer. Lindenstrasse 2.	

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) **Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischer), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4069) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung Berlin S. Brandenburgstr. zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 4. Berlin, 15. Februar 1900. XXIII. Jahrgang.

Chopin und Rellstab.

Von **Robert Musiol.**

(Schluss.)

Aber auch den „ferneren musikalischen Bestrebungen" Chopin's ist Rellstab nicht viel hold geworden, so sagt er bei Besprechung von dessen Klavierkonzert op. 11 („Iris", 835, No 23) u. A.: „Man muss immer erst förmlich berechnen, ob eine Passage, wie Hr. Chopin sie schreibt, schwer ist oder nicht. Niemand kann mit dem Ohr in solcher Schnelligkeit kombiniren, ob gewisse Tonverbindungen den Fingern grosse Hindernisse in den Weg legen oder nicht, ob man z. B. den vierten Finger über den kleinen setzen muss u. dgl. mehr. Fast alle Schwierigkeiten in dem vorliegenden Konzert reduziren sich also auf eine höchst unbequeme Lage der Passage in der Hand, und meist wäre mit sehr einfachen Mitteln die Sache nicht nur leichter, sondern sogar l e i c h t gemacht, ohne dass man der Wirkung etwas schadete. Dass man hier und da eine Kleinigkeit gewinnt, dadurch dass man die Schwierigkeiten von Herrn Chopin buchstäblich nimmt, wollen wir nicht in Abrede seyn, allein es ist die Frage, ob die Ausbeute der Mühe lohnt. Wer auf einen Thurm steigt, um nur drei Schritte weiter zu sehen als wenn er aus seinem Fenster schaut, der begeht eine Thorheit, und so scheint es uns, dass man in den meisten Fällen eine Thorheit begehen wird, sich C h o p i n ' s P a s s a g e n einzuüben, d i e n i c h t g e s c h r i e b e n s i n d, w e i l s i e s o o d e r s o e r f u n d e n w o r d e n u n d v o r t r e f f l i c h k l i n g e n, s o n d e r n d i e d e r K o m p o n i s t e r f a n d, w e i l s i e a u f d i e s e W e i s e s c h w e r e r s i n d a l s a n d e r e. Schon hat sich in der theatralischen Kunst das Melodram im Grässlichen und Widernatürlichen erschöpft und muss zur Wahrheit und Natur zurückkehren, weil hier das Gebiet zu Ende ist, ebenso hoffen wir, werde sich die Musik einerseits in Flachheit (Rossini, Mercadante u. s. w.) andererseits in der Ueberreizung (Chopin und seine Nachahmer) todt und stumpf gearbeitet haben. Auch Hr. Chopin fühlt dies vielleicht bald selbst und kehrt auf den Weg der Einfachheit und Wahrheit zurück."

An einer anderen Stelle derselben Nummer sagt R. bei Besprechung von Kompositionen von J. C. Kessler (1800—1872): „Also dahin geht die Tendenz, etwas zu erzielen, was auf dem Instrumente unerhört ist, sei es noch so trivial und verbraucht im musikalischen Gedanken. Leider sehen wir, d a s s s i c h e i n e g a n z e S c h u l e f ü r I r r u n g e n b i l d e t, wie wir jüngst an Chopin, dann an Schumann, und anderen, und jetzt auch an diesem jungen Komponisten wahrnehmen konnten. Es ist dies aber nicht eine Schule, die einem Meister folgt, sondern eine, die unausgebildete Schüler nach einem selbst S c h ü l e r gebliebenen, wiewohl mit Anlagen ausgestatteten Vorbilde zu konstituiren wagt."

Ergötzlich zu lesen ist, was R. bei Beurtheilung des Rondeau op. 16 sagt: „ . . . Wenn sich daher jemand hinsetzte und das Geschäft übernähme, diese Arbeiten gewissermassen für das Klavier zu arrangiren, wohl gemerkt, ohne dem Effekt oder der Individualität des Komponisten zu nahe zu treten, so würde derselbe ein sehr schätzbares Werk thun. Denn hätte man erst die lästigen Stacheln, womit der junge Baum, man weiss freilich nicht gegen welche Art von Feinden geschützt ist, über Seite gebracht, so würde man ein, den Garten der Kunst nicht übel verzierendes (!) Gewächs erhalten . . . . Wenigstens wiederholen sich die ge-

suchten Irrthümer (?) so häufig, dass wir jetzt schon ein Stück von Chopin an den ersten drei Zeilen, durch seine Mätzchen erkennen wollen. Jede Erscheinung, die sich Bahn macht und Eingang ins Publikum findet, darf man aber nicht ganz unberücksichtigt lassen, und somit fordern wir unsere Klavierspieler alles Ernstes auf (?), sich auch mit Chopin zu beschäftigen, und die Mühe, die es ihnen machen muss, so holprige Wege zu gehen, nicht zu scheuen. Einiger Vortheil und Dank ist immer dabei, wenngleich nicht im Verhältniss der Arbeit."

Man sieht, R. lenkt sachte ein, da er die Bedeutung Chopin's nicht hinweg disputiren kann, bequemt er sich, sich zu drehen und zu winden, um nichts oder recht wenig zu sagen. Er begnügt sich stets, nicht den Vogel zu tranchiren, sondern ihm nur einige Federchen auszurupfen. So sagt er unter anderem bei der Besprechung der Fantasie op. 13:

„... Die Schwierigkeit besteht darin, dass Herr Chopin lauter nie vorgekommene, sehr unbequem in der Hand liegende Passagen schreibt, die er mit eben so schwierigem Akkompagnement versieht. Nicht nur in diesem Stück, sondern wir möchten behaupten, noch in keinem einzigen von Chopin haben wir z. B. eine Tonleiter gefunden, oder eine natürlich gebrochene (!) Passage, so dass er es sich wahrhaft zum Gesetz gemacht zu haben scheint, von diesen beiden dem Instrument angemessensten Passagen niemals Gebrauch zu machen, entweder weil schon andere vor ihm es gethan haben, oder weil er alles für unschön hält, was nicht besonders schwierig ist. Aus demselben Grunde schreibt Chopin wahrscheinlich auch keinen melodischen Satz, als höchstens bisweilen etliche Takte. Denn Melodien spielt ja Jedermann leicht, wenn auch häufig schlecht, und folglich wäre es eine Schande dergleichen zu schreiben, da ja die Aufgabe der wahren Kunst darin besteht, solche Notenverbindungen zu setzen, dass man sie nur mit grösster Mühe, oder wo möglich gar nicht ausführen kann ... Unspielbar ist übrigens, wenn wir ernstlich sprechen wollen, (!) Chopin nicht, denn obgleich wir selbst uns nie die Mühe genommen, eins seiner Stücke einzuüben, so haben wir doch mehrere schon selbst von ganz mittelmässigen Spielern, die mit Sonaten von Dussek und Clementi noch sehr zu kämpfen haben würden, vollkommen gut gehört. Denn die Schwierigkeit besteht ja nur in einer Kette unerwartet mosaikartiger Notenverbindungen und die Aufgabe wird demnach derjenigen ähnlich, ein Stück in einer Sprache auswendig zu lernen oder nur geläufig zu lesen, wovon man kein Wort versteht. Wenn man aber auch hundert solcher Dinge erlernt, so wird man dadurch weder ein besserer Leser oder Deklamator, noch bei Chopin ein besserer Spieler."

Und weiter später (No. 52 vom 26. December 1834) betont er wiederum gelegentlich der Grande Sonate op. 268 von Karl Czerny: „Nur die Schwierigkeiten in Chopins Weise hat er weggelassen, wenigstens nur geringe Andeutungen davon gegeben, was wiederum sehr zweckmässig ist, da Chopin's Schwierigkeiten nach unserer Ansicht nur in einer ununterbrochenen Kette gesuchter Unbehülflichkeiten bestehen, die weder die Wirkung des Ganzen fördern, noch einzeln sehr glänzend hervortreten, indem man oft die Schwierigkeit einer Passage gar nicht zu ahnen vermag."

Der langen Reden kurzer Sinn ist immer der: Ich habe mir niemals erst die Mühe gegeben, eine Komposition von Chopin durchzuspielen, das würde mir zu anstrengend sein, da ich Anderes zu thun habe, als etwas Neues zu lernen oder zu studiren, andererseits ist meine musikalische Ausbildung so oberflächlich und lückenhaft, so dilettantisch, dass ich ein derartiges Stück nicht einmal spielen, viel weniger geistig erfassen und beurtheilen kann, erst recht nicht, wenn es viele Vorzeichnungen hat, oder Passagen enthält, die meinen ungeübten Fingern Schwierigkeiten bereiten.

Und das letztere war bei R. thatsächlich der Fall, wie er auch vielmal selbst zugesteht. So sagt er noch im Jahre 1840 („Iris" S. 178): „Wenn ich, wie jener Unglückliche, den Chamisso's Gedicht verewigt hat, auf die nackte Klippe von Salas y Gomez verschlagen würde, und ein Flügelfortepiano mit mir, so könnte ich vielleicht nach dreissig Jahren wieder herunter, falls man mir die Bedingung stellte, dort die vorliegenden Etuden (von Th. Döhler, op. 30) auszuüben. Zum Glück habe ich sie jetzt nur durchzusehen, oder durchzufliegen nöthig"!!

Auf Tonarten mit mehreren Vorzeichnungen ist er nie günstig zu sprechen: so hält er die 1. Symphonie von Louis Maurer für das Orchester zu schwer ausführbar „schon der Tonart wegen (F moll)", Thalberg's op. 17 ist ungemein schwierig dadurch, dass man auf lauter ungewöhnliche, unerwartete Figuren und Schwierigkeiten stösst, „die besonders darin bestehen, dass der Komponist in die fremdesten Tonarten hinein modulirt." B moll ist ihm ein anderesmal „eine künstliche Tonart", weshalb er von vornherein gegen die Manier des Verfassers eingenommen ist, ein andermal bedürfte es „der gesuchten Tonart Des-dur nicht", um so wirken; wieder wo anders ist ihm Es-moll „die etwas fremde Tonart, die wir sonst eben nicht lieben". „Der Komponist wechselt zu wenig mit den Tonarten." Lauter Tonarten mit 5 Vorzeichnungen ermüden „zuletzt doch", bei G. W. Körner's „der wohlgeübte Organist" lobt R., dass K. die „allzuschwierigen" Tonarten, wie Dis-, Fis-, H-dur und ähnliche vermieden hat. „Ueberhaupt ist es wohl nur eine künstliche Steigerung der Schwierigkeiten, dass man diese Tonarten, in die man wohl nur ausweichen sollte, als Grundtonarten benutzt. Natürlich schaffende Musiker, wie Gluck, Mozart, Haydn haben sie nie gewählt, auch Händel unseres Wissens nicht"; bei Besprechung des op. 11 von W. H. Veit sagt er, dass der Komponist die seltsamsten Tonarten häuft, „in der Introduktion Vorzeichnung B-moll, Tonart aber B-dur oder besser (?!) Des-dur, eigentlich Keines von Beiden,

aber am wenigsten D-moll, ferner in der Polonaise selbst Des-dur und A-dur, ein entfernter Verwandtschaftsgrad, der jedoch durch Hilfe einer enharmonischen Dispensation (von umgekehrter Wirkung wie die gewöhnlichen) aufgehoben und in einen näheren verwandelt wird. bei einem Liede von Ernst Streben (op. 4, Heft 2 No 3) ist „die gewählte Tonart, Fis-dur, so überaus überflüssig, dass sie sogar schädlich ist."

Es könnten diese Beispiele leicht vermehrt werden, aber auch diese genügen schon, um seine Unfähigkeit zu einer sachlichen künstlerischen Kritik darzulegen, wenn auch A Gathy in seinem Buche „Musikalisches Konversations-Lexikon" 1840) sagt „Seine (Rellstabs) „Iris" pikant, witzig und mit Geist geschrieben, gehört zu den besten Blättern dieser Art."

Nicht so günstig spricht sich bereits 1841 Dr G Schilling in seiner „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst" (5 Bd) über R. aus, trotzdem dieser sein Mitarbeiter war. Er bemerkt dort „Allein nehmen wir Alles zusammen, was R. in dieser Beziehung (musikalische Kritik) geliefert hat, beschauen wir es mit ungetrübtem Auge und lassen es die strenge Probe der Wissenschaftlichkeit passiren, so bleibt, im Grunde genommen Nichts oder nur sehr Wenig übrig, was in der That eine artistische Durchbildung bekundet, die nothwendig ist, um als Richter über gegebene Kunstprodukte abzusprechen, aber wahrlich in noch etwas Weiterem als blos in einiger Geschicklichkeit auf dem Klaviere oder ein wenig Routine in der hergebrachten Praxis besteht." In Hermann Mendels „Musikalisches Konversations-Lexikon" (1877) wird auch von R. gesagt „Wie schon angedeutet, war es nicht der wissenschaftliche, bedeutungsvolle Inhalt seiner Rezensionen, sondern mehr nur die hübsche Form, die glatte Sprache, kurz, die angenehme Art, wie er über Musik zu plaudern und es jedem, auch dem unmusikalischen Laien, mundgerecht zu machen verstand, was ihm diese Bedeutung erwarb."

Wir könnten noch viele Beweise seiner- und anderweitig bringen, dass R. in seinen Beurtheilungen von musikalischer Kunst und ihren Künstlern durchaus einseitig war, doch diese schon mögen genügen, um sein Verhalten gegen Chopin in hellerem Licht zu stellen — aber auch erklärlich zu machen. Bekannt ist ja auch seine überscharfe Polemik gegen Spontini, die jedoch einen ganz anderen Grund, tiefere Ursachen, die weniger im Kunstverständnis als mehr in überkochendem Patriotismus ihre Quelle hatten. Spontini war der Komponist des napoleonischen Kaiserthums und Rellstab der Schriftsteller der Reaktion und treffend sagt darum auch Heine von Ersterem „Berlin ist sein Sankt Helena und Rellstab sein Hudson Lowe." Auch gegen Meyerbeer machte R. seiner Zeit in eifrigster Weise Front und wohl aus wieder ganz anderen Gründen, da er später sogar mit M freundschaftlichst verkehrte. So sagt er in seinem Aufsatz „Die Gestaltung der Oper seit Mozart" (Sonder-[illegible], 1859) über M. „Unsere Zeit zählt manches noch in günstigerer Lebensstellung mit gleicher, allgemein geistiger Bildung ausgestattete Talent, doch keins hat auch nur von Ferne eine Nebenbuhlerschaft mit Meyerbeer wagen dürfen. Diesen ausgezeichneten Grad der Begabung des Komponisten muss Jeder anerkennen, der auch seine Verwendung derselben bekämpft. Sie ist es, die seinem Ruhm die Schwingen unterbreitet, mit denen er den raschen Flug durch die ganze Region der Erde gemacht hat, so weit sie von der Bildung beherrscht wird. Er errang diese Herrschaft in der Kunstwelt durch ein einziges Werk, steigerte sie durch ein zweites, behauptete sie durch zwei nachfolgende. Damit ist zugleich die Skala gegeben, nach der wir seine grossen Schöpfungen in ihrem Werth zu einander bestimmen zu dürfen glauben."

Doch genug! Rellstab wird noch lange in der Kunstgeschichte leben und wenn auch nur in Verbindung mit dem Namen Franz Schubert oder durch seine musikalisch unmusikalische Polemik. Ein anderer Name aber wird immer in der Geschichte der Musik glänzen als einer der ersten Sterne, wenn auch ihn R. gern ausgelöscht hätte:

Frederic Chopin!

Uebrigens hatte R. in sein eigenes Urtheil selbst nicht viel Zutrauen. So sagt er S. 113 des ersten Bandes seines Buches „Aus meinem Leben" (1861), nachdem er erwähnt hatte, dass sein Vater — Joh. Karl Friedr., 1759—1813 —, dem Neuen feind, an C M von Weber vieles auszusetzen hatte „Es ist eigenthümlich, dass selbst die unreife Jugend in dieser Hinsicht oft leichter und richtiger versteht. Diese Wahrnehmung an mir selbst, meinem Vater gegenüber, macht mich oft misstrauisch gegen mein eigenes Urtheil, wenn ich Jüngere von Werken glühend begeistert sehe, die mir nur sehr bedingte Genüsse bereiten."

Der Text von Schubert's „Wanderer".

Am 28. Oktober 1899 waren fünfzig Jahre seit dem Tode des Dichters Georg Philipp Schmidt vergangen. Schmidt von Lübeck, wie er sich nach seiner Vaterstadt nannte, gehörte zu den besseren Dichtern seiner Zeit, die angesehensten Tonkünstler brachten seine Gedichte, und nachdem sie zuerst 1821 gesammelt waren, erlebten seine Lieder bis 1847 drei Auflagen. Auch die Anthologien berücksichtigten ihn stark, so enthält Gruppe's „Deutscher Dichterwald" (1849) ein volles Dutzend Stücke von ihm. Heute freilich lebt er nur in wenigen Gedichten fort, die Lesebücher kennen noch seinen „Paul Gerhard" und die Liederbücher „Zitherbubens Morgenlied". Sein einstmals weitverbreitetes „Deutsches Lied":

Von allen Ländern in der Welt
Das Deutsche mir am besten gefällt —

wer kennt es noch? Ein Gedicht aber wird alle diese überleben, jeder Musikfreund weiss es auswendig, denn es ist die Grundlage eines der schönsten Schubert'schen Lieder geworden — der *Wanderer*. Und doch würde man unter Schmidt's Gedichten vergebens nach einem „Wanderer“ suchen. Ja, hätte man unter der Ueberschrift „Des Fremdlings Abendlied“ glücklich die berühmte Anfangszeile „Ich komme vom Gebirge her“ entdeckt, so würde man sofort stutzen, denn die Fortsetzung ist keineswegs die uns vertraute, und statt des von Schubert her so wohlbekannten Textes finden wir einen vielfach abweichenden, um drei Strophen längeren.

Wie das zugeht? Das Gedicht hat seine Schicksale gehabt und es ist das Verdienst des Schubertforschers **Dr. Max Friedländer,** Licht in die Sache gebracht zu haben.

„*Des Fremdlings Abendlied*“ findet sich zuerst in dem von *W. G. Becker* herausgegebenen Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, Jahrgang 18. 1808. Unter der Ueberschrift heisst es dort „Mit Musik von Herrn Zelter.“ Es wäre gewiss recht anziehend, diese Komposition mit der Schubert'schen zu vergleichen, allein in dem mir vorliegenden Exemplar des Taschenbuches fehlt sie, und auch Dr. Friedländer scheint sie nicht gesehen zu haben. Vermuthlich ist bei den meisten in Bibliotheken erhaltenen Exemplaren des Taschenbuches die Beilage verloren gegangen, die das Kalendarium, die Lieder-Kompositionen und anderes enthielt. Der mit G. P. Schmidt unterzeichnete Text zählt fünf Strophen und lautet im Wesentlichen so, wie wir ihn kennen. Einige Abweichungen verdienen indessen hervorgehoben zu werden. In der dritten Strophe heisst es

Wo bist du, mein *gelobtes* Land —

Das Land der Verheissung sagt hier offenbar mehr, als das farblose „geliebte“ Land. Und die folgende Strophe beseitigt die so oft mit Kopfschütteln gehörten „wandelnd gehenden Freunde“, denn es heisst dort poetisch und klar

Wo meine *Träume* wandeln gehn.

Die Schlusszeile dieser Strophe, die wir nachher noch wiederfinden werden, hat Schubert geschmackvoll gestrichen.

Hat denn aber Schubert auch die vorhin genannten Aenderungen, die doch Verschlechterungen sind, vorgenommen?

Von diesem Vorwurf ist er freizusprechen. Ihm hat garnicht der Urtext des Gedichtes vorgelegen, sondern nur ein Abdruck in einer Sammlung „Dichtungen für Kunstredner“, die *Deinhardstein* 815 in Wien herausgegeben hatte. Dieser Abdruck zeigt alle Abweichungen, die wir bei Schubert finden, dort steht das *geliebte* Land, wo meine *Freunde* wandeln gehn, woraus übrigens Schubert „*wandelnd* gehn“ gemacht hat. Es ist nicht abzusehen, was Deinhardstein, der selbst ein nicht unbegabter Dichter war, zu diesen und den andern Textänderungen veranlasst haben sollte. Eher ist zu vermuthen, dass ihm nicht das Original, sondern eine schlechte Abschrift vorlag. Dafür spricht auch, dass das Gedicht bei ihm statt der richtigen Ueberschrift den Titel „Der Unglückliche“ trägt und namentlich, dass es als Verfasser nicht Schmidt, sondern „Werner“ nennt. Und mit dieser Ueberschrift und diesem Verfassernamen hat es auch Schubert im Oktober 1816 komponirt, wie es das im Besitz von *Johannes Brahms* befindliche Autograph zeigte. Gedruckt wurde das Lied erst später als op. 4, No. 1 — und da ist denn Schmidt von Lübeck in seine Würden eingesetzt, wenn auch nicht in seine Titel, denn nun erschien als Ueberschrift „Der Wanderer.“

Damit sind die Wandlungen unseres Textes aber keineswegs an ihrem Ende angelangt. Denn wie schon eingangs angedeutet, findet man in Schmidt's Gedichten eine um drei Strophen längere Fassung. Ob man es dabei mit einer späteren Umarbeitung zu thun hat, oder ob der Dichter das Lied 1808 für die Aufnahme in Becker's Taschenbuch gekürzt hat, etwa auf Wunsch Zelters — das wird sich kaum feststellen lassen. Da das Gedicht aber nicht übel ist und die Vergleichung mit dem altvertrauten Wanderer-Texte manchen Leser anziehen wird, möge es hier noch folgen

Des Fremdlings Abendlied.

Ich komme vom Gebirge her,
Die Dämm'rung liegt auf Wald und Meer
Ich schaue nach dem Abendstern,
Die Heimath ist so fern, so fern.

Es spannt die Nacht ihr blaues Zelt
Hoch über Gottes weite Welt,
Die Welt so voll, und ich allein,
Die Welt so gross und ich so klein.

Sie wohnen unten Haus bei Haus,
Und gehen friedlich ein und aus;
Doch ach, des Fremdlings Wanderstab
Geht landhinauf und landhinab.

Es scheint in manches liebe Thal
Der Morgen- und der Abendstrahl,
Ich wandle still und wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?

Die Sonne dünkt mich matt und kalt,
Die Blüthe welk, das Leben alt,
Und was sie reden, tauber Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein gelobtes Land,
Gesucht, geahnt und nie gekannt?
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn?

Wo meine Träume wandeln gehn,
Wo meine Todten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
Und alles hat, was mir gebricht?

Ich übersinne Zeit und Raum,
Ich frage leise Blum' und Baum,
Es bringt die Luft den Hauch zurück:
„Da, wo du nicht bist, ist das Glück.“

Es liegt eine gewisse Tragik darin, dass das einzige Gedicht, mit dem der Name Schmidt von Lübeck dauernd verknüpft sein wird, in einer entstellten Form auf die Nachwelt kommt. Unsere Sänger sollten das g e l o b t e Land, unter allen Umständen aber die T r ä u m e der verletzten Strophe in ihre Rechte einsetzen. Schubert, der den richtigen Text eben nicht kannte und selbst in dunklem Drange an der Stelle zu bessern versuchte, ihm geschieht damit wahrlich kein Unrecht.

Heinrich Simon.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Das wichtigste Ereigniss der vergangenen Woche war die Erstaufführung des „Bärenhäuter“ von **Arnold Mendelssohn.** Dem Komponisten, der durch den Wettbewerb Siegfried Wagner's um den denkbaren Opernstoff in eine ungünstige Lage gebracht war, ist es zu gönnen, dass seine Arbeit nicht im Pulte verschlossen zu bleiben brauchte, sondern in die lebendige Erscheinung trat. Mendelssohn hat sich in Chor- und Orchesterwerken wie in Sololiedern als ein Musiker von Erfindung gezeigt, wenn auch seine Melodik keinen ureigenen Stempel trägt, als einen in der Kunst des Satzes ausserordentlich erfahrenen und interessanten Meister. Diese Vorzüge treten einem in der Oper noch gesteigert entgegen, besonders da, wo Text und Situation den Komponisten tiefer ergriffen haben, wie in der zweiten Hälfte des ersten oder im Duett des dritten Aktes. Was sie jedoch nicht wett machen können, ist ein gewisser Mangel an dramatischem Leben. Hier war dem Komponisten von vornherein die Wirkung durch den Textdichter unterbunden. **Hermann Wette** hat es nicht verstanden, dem hübschen Volksmärchen von dem im Höllendienst verthierten, aber durch seine Liebe erlösten Menschen eine bühnenfähige Form zu geben. Zwar hat er den poetischen Gedanken richtig erkannt und durch manchen feinen Zug noch vertieft und bereichert, aber weder die szenischen Vorgänge noch die psychologische Entwicklung der Charaktere treten dem Zuschauer mit der Klarheit und inneren Nothwendigkeit entgegen, ohne die eine dramatische Wirkung unmöglich ist. So verlief der Abend ehrenvoll für den Musiker Arnold Mendelssohn, über seine Befähigung zum Opern-Komponisten aber lässt er kein abschliessendes Urtheil zu.

Im Konzertsaal beschenkte uns **Friedrich Gernsheim** (im zweiten Konzert des **Stern'schen Gesangvereins**) mit einem feinen und formvollendeten Chorwerk, dem „Wiegenlied der Nornen“, das sich seinen besten Schöpfungen ebenbürtig anreiht. Auf der Grundlage einer Dichtung von **Albert Matthäi** giebt Gernsheim ein ernstes Stimmungsbild. In engem Rahmen finden die ewigen Kontraste des Welträthsels einen echt musikalischen Ausdruck. Die Arbeit zeigt die Gernsheim stets eigenthümliche vornehme Haltung und Beherrschung des Formellen und wurde beifällig aufgenommen.

Ein neues Kunstgenre versucht **Theodor Gerlach** aufzustellen in seinen „Gesprochenen Liedern“, die Hofschauspieler **Willy Porth** (Dresden) ausgezeichnet vortrug, während der Komponist am Flügel die musikalischen Illustrationen ausführte. Neu ist dabei eigentlich nur die künstliche Anpassung der Deklamation an den musikalischen Rhythmus. Im übrigen scheitert auch das Melodram in Liedform an der Unmöglichkeit, zwei verschiedene Kunstmittel wie den Sprechton und den Klang eines Instrumentes zu einem ästhetischen Eindruck zu verbinden. Andererseits kann man das gesprochene Lied als die letzte Konsequenz einer modernen Richtung unter den jüngeren Komponisten betrachten. Das Streben, die Melodie bis in alle einzelnen Nuancen der Deklamation unterzuordnen, führt eben zu ihrer Vernichtung. So wird schliesslich der „Sprechgesang“ zur gesungenen Sprache. Die Vorführung war also ganz lehrreich, aber nicht beweiskräftig für die Berechtigung dieser Gattung.

Das Harmonium interessirt uns hier besonders als dem Klavier verwandtes Tasteninstrument. Ich will deshalb nicht unterlassen von den Proben zu berichten, die der Pariser Fabrikant **Alphonse Mustel** von seinem Können als Spieler und von der Leistungsfähigkeit seiner Instrumente eines Sonntags im Bechsteinsaal abgelegt hat. Das Mustel-Harmonium hat den Vorzug eines ruhigen, nicht vibrirenden Tones und eignet sich deshalb eher zur Verbindung mit der menschlichen Stimme oder anderen Instrumenten. Sein Klang ist etwas gepresst, näselnd, etwa im Charakter der Hoboe mit doppeltem Rohrblatt, aber es lassen sich, namentlich vermittelst einer besonderen Erfindung, der „Celesta“, eine Fülle von feinen Klangschattirungen und dynamischen Nuancen hervorbringen. Freilich ist auch von diesem Harmonium wie von jedem zu sagen, dass es seiner Natur nach ins Haus, nicht in den Konzertsaal gehört.

In der Hofoper fanden mehrere Gastspiele statt. Frau **Melba** sang noch einmal die Traviata. Die Diva, über deren seltene Vorzüge wir hier bereits eingehend gesprochen, gab auch ein Konzert in der Philharmonie, unterstützt von Prof. **Joachim** und dem Cellovirtuosen **Hekking**. Sie beging dabei in der Wahl ihrer Lieder denselben Fehler wie alle Gesangsgrössen der Bühne. Als ob wir so gar keine Liedlitteratur besässen, bekommt man bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich die unbedeutendsten und wirkungslosesten Sachen zu hören. Sehr interessant war das Gastspiel der Frau **Schoder-Gutheil** als Carmen. Die Künstlerin, die bisher in Weimar thätig war, ist vor allem eine ganz eigenartige,

geniale Darstellerin. Aber auch die Kunst, mit der sie ihrer an sich kleinen und spröden Stimme das Möglichste an Wohlklang und Wirkungsfähigkeit abzugewinnen weiss, verdient Bewunderung. Leider erwies sich die Tragkraft des Tones als gar zu gering für den [illegible] Raum unseres Opernhauses. Frl. **Tilia Fleischinger** aus Strassburg i. E. sang die Isolde. Es will immerhin viel sagen, wenn die noch jugendliche Sängerin in dieser gewaltigen Rolle einen sympathischen Eindruck machte, wenn sie auch allen Anforderungen noch nicht gewachsen ist. Die Leistung bot zu wenig Eigenartiges, um zu interessieren; dagegen gab sie Beweise von musikalischer und dramatischer Begabung, einer ernsten Sinnesart, und erfreute besonders durch den weichen, natürlichen Klang der ausgiebigen Sopranstimme.

Zwei hier noch nicht bekannte Sängerinnen präsentierten sich in der Singakademie: **Baliki von Järnefelt**, bisher an der Bühne thätig, liess einen kräftigen, wohlgebildeten Sopran hören und scheint auch für den Liedervortrag recht begabt zu sein. Eine ruhigere Athemführung ist ihrem Studium zunächst zu empfehlen. Frau **Agnes Bricht-Pyllemann** ist als stimmungsvolle Liedersängerin innerhalb gewisser Grenzen des Könnens in Wien bereits wohlbekannt und erwarb sich durch ihr sympathisches Auftreten auch hier Freunde. Von bekannten Namen figurierten auf dem Programm der letzten Gesangskonzerte: **Dr. Wüllner, Lula Gmeiner, Camilla Landi** und **Marcella Pregi**. Frl. Gmeiner hatte einen hübschen Erfolg mit dem Vortrag von Schumann's „Frauenliebe und Leben", Marcella Pregi erinnerte in drei Liederabenden daran, dass sie trotz ihrer nicht einwandfreien Stimmbildung zu den reizvollsten Sängerinnen der Gegenwart gehört. Sie ist eine so intelligente und graziöse Musikerin, dass man ihr mit wahrem Vergnügen zuhört.

Unter den Klavierspielern ragte, wie immer, **Eugen d'Albert** hervor, der mit dem B-dur Konzert von Brahms eine einzig dastehende Leistung schuf. Ausser ihm spielten **Busoni, Ernst Lochbrunner**, ein ernster, musikalisch sehr begabter Anfänger und der Dresdener Hofpianist **Emil Sauer**. Herr Busoni zeigte sich in seinem dritten Klavierabend, namentlich mit den Paganini-Variationen, von seiner besten Seite. Herrn Sauer wurde es nicht leicht, an das gute Andenken anzuknüpfen, in dem er von früheren Konzerten her steht. Er spielte in der Philharmonie unter Nikisch das E-moll-Konzert von Chopin und gab in der Singakademie zwei eigene Abende. Seine Technik ist musterhaft und auffällig klar; in der scharfen Rhythmik und der einzigen Phrasierung zeigt sich der vortreffliche Musiker. Aber der Ton ist von einer Trockenheit und Farblosigkeit, die keinen rechten Genuss aufkommen lassen. Wir sind gerade in Bezug auf Anschlagskunst von den modernen Pianisten zu sehr verwöhnt worden. Von Klavierspielerinnen, die in den letzten beiden Wochen auftraten, nenne ich noch **Fanny Davies, Flora Scherres-Friedenthal** und die technisch und musikalisch so begabte **Augusta Cottlow**.

Am zweiten Abend des Trios **Hinze, Barmeister, Gérardy** feierte namentlich der Geiger Triumphe. Herr Barmeister zeigte, dass er ein immer ernsterer Musiker wird und schon jetzt zu den besten Bachspielern gehört. Neben ihm erregten **Stanislaus Barcewicz**, Frau **Irma Saenger-Sethe** und der ungarische Virtuose **Kubelik** die meiste Aufmerksamkeit. Herr Barcewicz ist ein glänzender und zugleich gediegener Spieler, der seine bedeutende Technik und seinen warmen, kraftvollen Ton durchaus in den Dienst künstlerischer Absichten stellt. Eine nicht weniger ernste Natur ist Frau Saenger-Sethe. Ihr kommt ausserdem der Reiz einer eigenartigen, temperamentvollen Persönlichkeit zu statten. Wie sie das Brahms-Konzert darstellte, war in hohem Grade fesselnd. Herrn Kubelik ist eine weitschallende Reklame vorausgegangen. Er kommt höchstens als virtuoser Techniker in Betracht, doch auch da ist nicht Alles bis zur Vollendung ausgebildet. Um neben den bedeutenden Geigenkünstlern, an denen gerade die Gegenwart so reich ist, Erfolg zu gewinnen, müsste er vor allem musikalisch eine höhere Culturstufe zu erreichen trachten. So, wie er jetzt musiciert, kann sich kein feinfühliger Hörer für ihn erwärmen.

Die beiden letzten **Philharmonischen Konzerte** unter **Arthur Nikisch** nahmen den üblichen würdigen Verlauf. Den Höhepunkt des einen bezeichnete eine wundervolle Wiedergabe von **Richard Strauss'** „Tod und Verklärung." Das zweite brachte u. A. die C-moll-Symphonie von Brahms und ein neues Klavierkonzert in E-moll von **Ernst v. Dohnanyi**. Die Arbeit ist recht ungleich. Der erste Satz ist gut erfunden und abgerundet in der Form. Der zweite steht nicht auf gleichem Niveau, und der dritte ist völlig verfehlt. Hier hat der jugendliche Komponist, der als trefflicher Pianist sein Werk selbst vorführte, zu hoch gegriffen und Ziele angestrebt, denen sein Können nicht gewachsen ist. Trotz dieser Abschwächung des Gesamteindruckes war dennoch die ungewöhnliche Begabung Dohnanyi's unschwer zu erkennen.

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb

Dr. **Hugo Riemann** wurde von der London Musical Association, einer 1874 gegründeten Gesellschaft für Musikwissenschaft, zum Ehrenmitgliede ernannt.

— Ueber das **Harmonium Celeste**, auf dem Herr Alphonse Mustel in unserem Konzert, Sonntag, den 4. Februar mit so grossem Erfolg spielte, schreibt die „Zeitschrift für Instrumentenbau": Es ist eine Verbindung von zwei Instrumenten, die von Natur ganz verschieden und doch wie geschaffen sind, sich gegenseitig zu ergänzen. Das eine Instrument ist das Harmonium „orgue expressif", allen

Systems in höchst vervollkommneter Form, mit doppelter Expression, reizvollen Effekten und poesievollem Tone. Das andere Instrument, „Celesta" genannt, ist eine Erfindung des Hauses Mustel. Es ist ein Schlag-Instrument wie das Klavier mit Perkussion, aber von ganz anderer Klangfarbe und von entzückender Reinheit. Die Meister Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Widor, Tschaikowsky, etc., welche dieses Instrument in Verbindung mit dem Symphonie-Orchester in ihren Werken brachten, erzielten damit Effekte von grosser Schönheit. Die Verbindung dieser beiden Instrumente, Harmonium und Celesta, ist von allen Musikern für eine äusserst glückliche erachtet, und entzückt das Doppel-Instrument „Orgue-Celesta" durch die reichsten Tonkombinationen. Der Künstler, Herr Alphonse Mustel, welcher das Instrument vorführt, ist der Sohn und Enkel der berühmten Fabrikanten dieses Namens, er selbst ist Fabrikant und Erfinder und zu gleicher Zeit ähnlich wie in den Traditionen der Häuser Pleyel und Henry Herz, ein gefeierter Virtuose und ein feinfühlender Komponist. Er hat sich bereits verdient gemacht durch die technische Vervollkommnung des Harmoniums, wie durch seine reizvollen Kompositionen und sein überall bewundertes meisterhaftes Spiel.

— Die junge, gefeierte Konzertsängerin Lula Heynsen starb nach kurzer Krankheit an einer Halsentzündung.

Aus Dresden wird berichtet, dass sich im dritten Konzert des dortigen Mozart-Vereins Prof. Dr. Carl Reinecke als Pianist von der Oeffentlichkeit verabschiedet habe und bei dieser Gelegenheit begeistert gefeiert worden sei.

Von den Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft ist der zweite „Sammelband" (Januar–März) und Heft 5 der „Zeitschrift" (Februar) erschienen. Der Sammelband enthält eine Reihe sehr gediegener Artikel: Die Musikgeschichte Schwedens von 1630—1730 von Tobias Norlind, Anecdota Schütziana von Max Seiffert, das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738 von W. Kleefeld, über die Programmmusik von Richard Hohenemser und mehrere Andere. Die Zeitschrift bringt eine Reihe kleinerer Artikel, u. a. über Mozart's Freimaurer (Kompositionen), über den Text von Braga's Serenata, eine Betrachtung von O. G. Sonneck „Im Konzertsaal zur Konzertmusik" und die stets sehr willkommenen Zusammenstellungen: Zeitschriftenschau, Musikgeschichtliche Vorlesungen, Kritischer Anzeiger u. s. w.

— Die Firma Breitkopf & Härtel versandte ihren Musik-Verlagsbericht über das Jahr 1899. Derselbe ist alphabetisch und nach Gruppen geordnet und gewährt ein anschauliches Bild über die ausgebreitete Thätigkeit der berühmten Firma. Zu den begonnenen und fortgesetzten Gesammtausgaben: Grétry, Lieferung 23; Habert, Joh. Ev. Serie 10 u. 12; Orlando Lasso, Band 9 u. 10; Henry Purcell, Band 10, kamen neu hinzu: Carl Loewe's Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge, in der Bearbeitung von Dr. Max Runze; Franz Schubert's Lieder und Gesänge, nach Stimmgattungen und Zeitfolge geordnet, bearbeitet von Dr. Eus. Mandyczewski; Moritz Hauptmann's sämmtliche Gesangwerke neu revidirt, nach dem Urtext, auf Veranlassung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin; wurden endlich noch herausgegeben Chopin's Etüden. Sehr reich ist die Bibliothek der Musikgeschichtlichen Sammelwerke aller Länder, die Neuerscheinungen auswärtiger Verleger welche die Firma vertritt, die Ergänzungen der einzelnen Abtheilungen des Verlages: Partiturbibliothek, Hausmusik, Kammermusik, Klavierbibliothek, Gesangwerke u. s. w. Mit dem grossartigen Unternehmen, mit dem die Firma im neuen Jahrhundert begann, der Gesammtausgabe der Berlioz'schen Werke, haben wir unsere Leser schon in der vorigen Nummer bekannt gemacht.

— In Scarborough veranstaltete eine englische Tonkünstlerversammlung kürzlich unter Leitung des Kapellmeisters Mann aus Cambridge eine interessante Aufführung von Händel's wenig bekanntem Oratorium „Alexander Balus" in genau derselben Besetzung, wie Händel selbst s. Z. dies Werk zur Aufführung gebracht hat. Der Chor bestand nur aus 24 sorgfältig ausgewählten Stimmen und das Orchester aus 37 Instrumenten, darunter 4 Oboen und 4 Fagotte, und neben einer kleinen Orgel, die Cummings spielte, kam auch ein Clavicembalo zur Verwendung, auf dem Ebenezer Prout vornehmlich die Rezitative begleitete. Die Klangwirkung soll eine ganz eigenartige gewesen sein und die nur aus Musikern bestehende Zuhörerschaft sehr entzückt haben.

— Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für Robert Franz. Halle a. S., den 13. November 1899. Die Jubelfeier unserer Singakademie hat uns von Neuem an unsere Dankesschuld gegen Robert Franz gemahnt. Sein tiefes Verständniss unserer grossen Kirchenkomponisten, seine liebevolle und zugleich selbständige Bearbeitung ihrer Werke, seine sorgsame und hingebende Leitung unseres Vereins haben Aufführungen ins Leben gerufen, die in weiten Kreisen die Liebe zu ernster Tonkunst geweckt und den musikalischen Sinn gestärkt und geläutert haben. Vor allem verdankt ihm das deutsche Lied neuen Reiz und neues Leben. Die sinnige Auffassung des Gedichts, die vollendete Verschmelzung von Gesang und Begleitung, die Kraft und Klarheit des musikalischen Ausdrucks erfüllen Ohr und Herz mit Wohlklang und bleibender Befriedigung. Alles dieses hat Robert Franz nicht nur zum Liebling unserer Stadt gemacht, sondern seinen Ruhm auch in ferne Lande, selbst über das Meer hinausgetragen. Ihm selbst zum Gedächtniss, uns zur Genüge einer Dankespflicht soll ihm ein Denkmal in seiner aufblühenden Heimathstadt errichtet werden. Wir würden aber das allgemeine Gefühl zu verletzen glauben, wenn wir zu diesem Werke nicht auch die auswärtigen Freunde seiner Schöpfungen herbeiriefen. Wir alle, die wir uns durch ihn begeistert, belehrt, gehoben wissen, wollen zusammenarbeiten, um der unruhigen Welt darzuthun, dass die Liebe zum Ideal unsterblich ist und immer neue Früchte bringt.

Wir haben deshalb einen Ausschuss zur geschäftlichen Vorbereitung dieses grossen Unternehmens gebildet und gestatten uns die Freunde des Tonmeisters, seien es Einzelne oder Vereine, zur Hilfe herzlich einzuladen. In welcher Grösse und Form sein Denkmal aufzurichten sei, das wird von der Frucht der gemeinsamen Arbeit abhängen; wir werden nicht verfehlen, hierüber später genaue Nachrichten zu geben. Zunächst wird es darauf ankommen, möglichst reiche Geldmittel aufzubringen, wozu nicht allein mittelbare Sammlungen, sondern auch Vorträge über Robert Franz und namentlich Konzerte mit der Aufführung seiner Werke verhelfen sollen.

Jedes der unterzeichneten Mitglieder des Geschäftsausschusses, insbesondere unser Schatzmeister Herr Kommerzienrath Emil Steckner, Marktplatz 19, der Hallesche Bankverein, Grosse Steinstrasse 7, und die Bankhäuser der Herren Frenkel & Poetsch, Brüderstrasse 4, Hasengier, Grosse Steinstrasse 10 und Lehmann, Grosse Steinstrasse 19, sind bereit, die einkommenden Beiträge in Empfang zu nehmen. Sobald sich die Grösse der Theilnahme einigermassen übersehen lässt, erfolgt weitere Mittheilung.

Der geschäftsführende Ausschuss: Bahr, Lehrer. Berghaus, Kaufmann und Stadtverordneter. Boeck, Rittergutsbesitzer. Dr. Conrad, Universitätsprofessor, Geheimer Regierungsrath, Direktor der Singakademie. Delbrück, Königlicher Staatsanwalt, Schriftführer. Dr. Dittenberger, Universitätsprofessor, Geheimer Regierungsrath. Drechsler, Kaufmann. Elze, Rechtsanwalt und Stadtrath. Genzmer, Stadtbaurath. D. Dr. Kautzsch, Universitätsprofessor. Kuhlow, Generaldirektor. Dr. von Liszt, Universitätsprofessor, Geheimer Justizrath. Dr. Loening, Universitätsprofessor, Geheimer Justizrath, z. Z. Rektor der Friedrichs-Universität. Reubke, Professor, Universitäts-Musikdirektor. Saran, Oberpfarrer. D. Dr. Schrader, Universitäts-Kurator, Geheimer Ober-Regierungsrath, z. Z. Vorsitzender. Staude, Oberbürgermeister. Steckner, Königlicher Kommerzienrath, Schatzmeister. Stiebe, Direktor. Dr. Waldmann, Oberstabsarzt a. D.

Bücher und Musikalien.

Felix Blumenfeld, op. 23 Suite polonaise pour Piano. **M. P. Belaieff, Leipzig.**

Der als Klavierprofessor in Russland wirkende vorzügliche Pianist F. Blumenfeld, dessen ausgezeichnete Klavierkompositionen schon hinlänglich bekannt sind, hat auch in seinem neuen Klavierwerk (op. 23) die gute Meinung, welche wir von dem Künstler hatten, befestigt. Nicht allein Kracovienne (No. 1), sondern auch die reizende Berceuse (Es-moll) sind vollauf geeignet, grosse Sympathien für den Komponisten zu erwecken. Ganz wundervoll ist die As-dur Mazurka (No. 4) und Kujawiak. Wir empfehlen diese prachtvollen Klavierkompositionen ganz besonders.

A. Alphéraky, op. 27. 3 Morceaux pour Piano. **M. P. Belaieff, Leipzig.**

Gleich den übrigen Vertretern der neurussischen Schule verwendet Alpheraky die modernen Errungenschaften der Klaviertechnik und bringt sie in diesen 3 Stücken (2 Mazurken und 1 Walzer) energisch zur Geltung. In dem Walzer imponirt besonders der reizende As-dur-Passus, welcher sofort für den Komponisten einnimmt. Die schönen Klavierstücke seien daher bestens empfohlen.

Alexander Scriäbine, op. 10 Deux Impromptus pour Piano.

—, op. 23 Sonate fis-moll No. 3 pour Piano. **M. P. Belaieff, Leipzig.**

Zwei brillante Klaviersätze, die in der Conception getrost mit d'Albert und vielen Andern in die Schranken treten können. Namentlich das 2. Impromptu ist eine Perle der neueren Klavierlitteratur und wird dieses Stück bald eine vielbegehrte Concertnummer werden. Als äusserst wirksam für den Concertvortrag allen Künstlern zu empfehlen.

Scriabine's neueste Sonate ist nicht nur in musikalischer Beziehung werthvoll, sondern auch von rein „virtuoser" Seite aus höchst beachtenswerth. Satz I hochdramatisch gehalten, lässt der Autor in As-dur abschliessen. Wundervoll macht sich das melodische 2. Thema und das 2. Thema des darauffolgenden Satzes. Scriabine ist ein genauer Kenner der „weitgriffigen" Klaviereffekte und erreicht in Folge seiner oft fabelhaften Octavensprünge ganz eigenartige, fast neue Effekte. Der III. Satz zeigt eine sehr freundliche Physiognomie; auch hier feiert die Weitgriffigkeit grosse Triumphe. Satz IV ist einer der schwierigsten Klaviersätze, die die moderne Klavierlitteratur aufzuweisen hat. Nur ein ganz sattelfester Virtuos vermag diesen Satz zu bewältigen. *Richard Lange.*

W. Kienzl, Bilder aus dem Volksleben, op. 52. **Fr. Kistner, Leipzig.**

Diese 12 Klavierstücke sind als „Vortragsstudien für die reifere Jugend" gedacht. Leider schwanken die Gedanken zwischen trivialem und mattem Ausdruck. Ein geradezu groteskes Stück ist aber „Begräbniss eines Armen." Mit solchen Stücken bringt man die „Programmusik" in Verruf. Da wundert es Einem nicht mehr, dass noch heute Herr Reinecke (im „goldenen Buch der Musik") die Programmusik als eine solche bezeichnet, welche „einen bestimmten äusseren oder auch seelischen Vorgang zu schildern" unternimmt. Kienzl schildert in genanntem Stück freilich nur das Aeussere. Wie realistisch, d. h. unmusikalisch er das Gebet murmelnd wiedergiebt, das grenzt an Naivität. Berlioz bietet in seinem Pilgermarsch (Harald-Sinfonie) auch eine solche Nachahmung, aber wie genial ist es da dem musikalischen Bau eingefügt und nur als Ergänzung der Stimmung, die das

wunderbare Stück athmet — während Kienzl eben nur das Geräusch, ohne innere Stimmung nachahmt. Durch eine blosse Nachahmung des Geräusches wird aber nimmermehr im künstlerischen Hören auch dieselbe Stimmung erweckt, aus welcher das Geräusch in der Realität entsteht.

J. Stein. Festchor zur Feier des Geburtstages des Kaisers, sowie als Eröffnungsgesang für Konzerte, Festversammlungen und Schulfeiern, für vierstimmigen gemischten Chor.
L. Schwann, Düsseldorf.

Für „Konzerte" eignet sich das Werk nicht, wegen der bescheidenen Verhältnisse, in denen es ausgeführt ist, wodurch es aber für Schulfeiern und ähnliche Feste um so passender ist. Die Gedanken sind nicht gerade tief (auch nicht in der Dichtung), aber durchaus „anständig", der Satz correkt und von leichter Ausführbarkeit, sogar eine *Fuge* findet sich am Schluss um das Gelehrsamkeits-Bedürfniss zu befriedigen. *J. Vianna da Motta.*

Gustav Lazarus, op. 30. Drei Stücke für zwei Klaviere. **Carl Simon, Berlin.**

Freunden des Ensemblespiels sind diese Stücke für zwei Klaviere bestens zu empfehlen. Es sind kürzere, in sich abgeschlossene Sätze von mittlerer Schwierigkeit, ein L ä n d l e r mit einer anmuthig wiegenden Melodie, ein S c h e r z o, in leidenschaftlicher Bewegung, breiter ausgeführt, der ungestüme Vordersatz durch einen ruhig singenden Mittelsatz unterbrochen, — endlich ein V a l s e l e n t e, der motivisch und rhythmisch sehr fesselnd und klangschön gestaltet ist.

Heinrich Germer, op. 39 „Im Waldesgrün."
5 leichte Klavierstücke.
—, op. 40 „Jugendfreuden." 11 leichte Klavierstücke. 2 Hefte.
C. F. Leede, Leipzig.

Cornelius Gurlitt, op. 203 „Aus meiner Notenmappe."
12 Klavierstücke.
—, op. 206 „Hinaus in's Freie."
6 Klavierstücke.
H. Litolff, Braunschweig.

Richard Tourbié, op. 30 „Blätter und Blüthen."
6 leichte Stücke.
Raabe & Plothow, Berlin.

Anton Strelezki, op. 219 „10 leichte Klavierstücke."
W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Bernhard Wolff, op. 165 „Spielbuch." Die allerersten Stücke.
Raabe & Plothow, Berlin.

Carl Heins, op. 190 „Wanderleben." 6 melodiöse Klavierstücke.
C. Heins, Berlin.

H. Nürnberg, op. 201 „Blätter, Blüthen, Früchte." Leichte Klavierstücke. 3 Hefte bearbeitet von H. Germer.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In der vorliegenden Reihe sind eine Anzahl klangvoller Vortragsstückchen für die Unterstufen zusammengestellt. Es sind theils neue, theils neu bearbeitete Sachen, alle gut und unbedenklich verwendbar, einige davon sogar vorzüglich, die beste Kost für unsere spielende Jugend. Zu diesen Vorzüglichen rechne ich in erster Linie die beiden Werke von Heinrich Germer. Abgesehen von ihren reizenden, kindlich naiven, klangfrohen Melodien, ist Germer Meister des Klaviersatzes, wie er sich für diese Stufe, für die zarten, weichen Kinderfinger eignet, man läuft bei seinen Sachen nie Gefahr, dass die mühsam errungene Handstellung und der weiche Anschlag wieder verloren geht. Germer vermeidet für die linke Hand alle vollgriffigen, öfter sich wiederholenden Akkorde, die das Handgelenk so leicht steif machen, er vermeidet aber auch die öden Bässe in Alberti'scher Manier, er führt vielmehr die begleitende Stimme in leichter melodiöser Figuration und erzielt dadurch zu gleicher Zeit einen harmonischen Ausgleich in der Ausbildung beider Hände. So erhalten seine kleinen, zur Freude für die Jugend geschriebenen Stückchen zugleich einen hohen, pädagogischen Werth, sie mögen hiermit auf's wärmste empfohlen sein. Von den beiden angeführten Werken ist op. 40 das leichtere. Auf ähnlicher Schwierigkeitsstufe wie dies op. 40 steht Gurlitt's op. 206 „Hinaus in's Freie." Gurlitt besitzt die Gabe leichter, flotter Melodieerfindung, es fliesst bei ihm alles so natürlich und ungekünstelt und er weiss die Töne naiven Kindesempfindens vorzüglich zu treffen. Sein Klaviersatz ist gewandt und er muthet den Kinderhänden nichts zu, was über ihre Kräfte geht. Sein zweites, oben erwähntes Werk „Aus meiner Notenmappe" ist eine Stufe schwerer, es enthält 12 allerliebste Charakterstückchen „Erwartung", „Ungeduld", „Ergebung", „Zuversicht" u. s. w., die sich vortrefflich zu Vortragsstückchen eignen. — Für die ganz Kleinen schrieb Bernhard Wolff sein „Spielbuch." Es sind kleine melodiöse Uebungsstückchen, die ersten im Umfange von 5 Tönen und im Violinschlüssel, dann den Umfang langsam erweiternd, mit kleinen Vorübungen bei Einführung grösserer Spannungen, kleiner rhythmischer Motive, Akkorde u. s. w. Es ist sehr brauchbares Uebungsmaterial in ansprechender Form gegeben, das frühzeitig nach Ueberwindung der Anschlagsübungen verwendet werden kann. Ich habe an dem hübschen Werkchen nur auszusetzen, dass der Autor die Stückchen — es sind 37 — durchweg im Violinschlüssel und ebenso in der C-dur-Tonart geschrieben hat. Das ist pädagogisch nicht richtig. — Sehr freundliche, ansprechende Tonstückchen enthält Nürnberg's Werk „Blätter, Blüthen, Früchte" und Strelezki's „10 leichte Klavierstücke." Die ersteren sind schon länger bekannt, haben aber durch Germer's Bearbeitung, der sie der vorzüglichen Schulausgabe von Breitkopf & Härtel's „Instruktiven Sammlungen" eingefügt und den heutigen Ansprüchen gemäss phrasirt, mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen hat, doppelten Werth erhalten. Strelezki's Werk ist ganz neu und bringt der Vortragslitteratur dieser Stufe eine sehr erfreuliche Bereicherung. Es sind sehr niedliche, sinnige Stückchen, hübsch und fliessend geschrieben, die der Jugend viel Freude machen werden. — Etwas kräftigere Kost bieten

Tourbié und Heins in den von ihnen angeführten Werken. Aber es ist immerhin gute Musik und das Empfindungsleben ist ja auch schon im Kindesalter so unendlich verschieden geartet, dass der denkende Lehrer auch solchen Stoff braucht. Und er wird hier in fliessendem Satz und klarer Form mit frischen fröhlichen Melodien erfüllt, geboten.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

A. Musikalien.

Verlag von F. E. C Leuckart, Leipzig.

Eduard Kremser: Sechs Altniederländische Volkslieder. Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart.

H. Donath 3 Lieder für eine Singstimme

Verlag von J. Schuberth & Co., Leipzig

C. Krebs: Etüde der Etüden. Supplement zu op. 150.

Verlag von Heugel et Co., Paris.

Georges Mathias, op 61 Allegro symphonique.
— op. 56. Ouverture de Mazeppa. Vierhändig.

Verlag von Janin et fils, Lyon.

Daniel Fleuret, op. 15. Suite dans le style ancien.
Arnaldo Galliera: Arlequin et Colombine. Petite Suite pour Piano.

Verlag von Otto Junne, Leipzig.

Henri Van Gael, op. 72–76. 5 Klavierstücke.

Verlag von W. Groscurth, Berlin.

Karl Gleitz, op. 25. Fünf Salonstücke für Klavier

Verlag von Gebethner & Wolff, Warschau.

M. Karlowicz, op. 5. Präludium und Doppelfuge.

Verlag von Bosworth & Co., Leipzig.

Erik Meyer-Helmund Moment musica. Scène romantique.

B. Bücher.

Max Waldstein. Heitere Bilder aus der Opernwelt.
E. Richter, Chemnitz.

Rudolph Freiherr Prochàzka Johann Strauss
Verlagsgesellschaft **„Harmonie", Berlin.**

Paul Kuczynski Erlebnisse und Gedanken, Dichtungen zu Musikwerken
Deutsche Verlagsanstalt **„Concordia", Berlin.**

A. J. Polak Ueber Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Friedrich Worret Leitfaden der Allgemeinen Musiklehre
Braun'sche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.

W Hastung Deutsche Aussprache beim Reden und Singen.
„Freie musikalische Vereinigung", Berlin.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Für vorgeschrittene Spieler

Georg Schumann, op 24. 4 Intermezzi. Preis 2 Mk.
Präger & Meyer, Bremen

Moritz Moszkowski, op. 57 Frühling, 5 Stücke, 2 Hefte à 1,50 Mk.
Edition Peters, Leipzig.

J Raff, op. 55. Frühlingsboten. 2 Hefte à 2 Mk.
Edition Peters, Leipzig.

Chr Sinding, op 25 Sieben Klavierstücke, 2 Hefte à 2 Mk
Edition Peters, Leipzig.

Anregung und Unterhaltung.

Aus **Otto Klauwell's**
„Musikalischen Bekenntnissen".

Musikalisch sein, im alltäglichen Sinne, möchte ich definieren gute Musik von schlechter zu unterscheiden wissen. Wie selten findet man eben diese Eigenschaft.

Lob und Tadel gewinnen ihre Bedeutung erst durch den, der sie ausspricht Das ist in der Musik ganz besonders zu beachten, weil hier jeder zum Urtheilen sich berufen fühlt.

Unter der Meisterschaft in der produktiven Kunst möchte ich den Besitz dreier Dinge verstehen: Der Kenntniss sämmtlicher Mittel, der Fähigkeit und Sicherheit ihres Gebrauchs und des richtigen Instinktes, sich in der Wahl derselben nicht zu vergreifen.

Das Feuer der Begeisterung ist zum künstlerischen Schaffen unerlässlich. Ohne die regulierende Thätigkeit des Verstandes wird aber nie ein Kunstwerk zu Stande kommen

Eine bedeutende Komposition wirkt mit der Kraft eines Erlebnisses und bereichert uns mit einem bleibenden geistigen Besitz, eine unbedeutende würde uns zur ewigen Last fallen, wenn sie überhaupt die Kraft der Nachwirkung besässe.

Das eigentlich Sprechende in der Musik ist die Melodie, während die Harmonie eine mehr kommentierende, illustrierende Stellung einnimmt, Rhythmus dagegen, so wenig er an sich mit der Musik zu thun hat, das Vehikel abgiebt, ohne welches dieselbe überhaupt nicht in die Erscheinung treten könnte. Eine rhythmenlose Musik ist eine contradictio in adjecto.

Diejenigen, welche im Begriff stehen, ein Instrument zu erlernen, sollten immer eingedenk sein, dass es nicht sowohl darauf ankommt, einen möglichst hohen Grad der Technik zu erreichen, als vielmehr auf jeder Stufe derselben eine möglichst harmonische Ausbildung nach jeder Seite des Spiels hin. Es versteht sich zwar von selbst, dass eine firme Technik immer als die unerlässliche Grundbedingung jeder Kunstleistung anzusehen ist, — eine gleiche Anerkennung aber fordert der Satz, dass eine Erweiterung der Technik ohne Zweck ist, so lange ihr noch nicht eine entsprechende allgemein musikalische Ausbildung zur Seite steht. Wer möchte nicht lieber ein einfacheres Stück mit Verständniss und Ausdruck vorgetragen hören, als ein schwierigeres, wenn es sozusagen nur aus den Fingern kommt?

Ein Hauptbestreben des Schülers muss es sein, sich zur bewussten Selbständigkeit hindurch zu arbeiten, denn eines Tages hört der Unterricht auf. Wie viele stehen aber rathlos da, sobald sie aus der leitenden Hand des Lehrers entlassen werden.

Nicht die Bequemlichkeit ist das Kriterium des richtigen Fingersatzes einer Stelle, sondern die durch ihn gewährte Möglichkeit ihrer richtigen Phrasirung.

Mit dem Spielen von Etüden, Fingerübungen u. dgl. erfüllt man erst dann den beabsichtigten Zweck, wenn man sie technisch völlig beherrscht. Die Meisten studieren aber nur so lange daran, bis sie ihrer eben Herr geworden, um sie dann wieder aus der Hand zu legen.

Der Popularisirung musikgeschichtlicher Kenntnisse und der daraus entspringenden Möglichkeit objektiver Beurtheilung der gesammten Musiklitteratur wird immer der Mangel technisch-musikalischer Vorkenntnisse hinderlich im Wege stehen. Ohne die Kenntniss der bezeichnenden Tonsysteme sind die drei grossen Perioden der Musikgeschichte, die vorchristliche, die mittelalterliche und die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnende moderne, weder an sich noch in ihrem Verhältniss zu begreifen und doch soll jedes Kunstwerk im Geiste seiner Zeit erfasst und beurtheilt werden. Eine Abhülfe dieses unter den gegenwärtigen Verhältnissen nothwendigen Uebelstandes könnte nur auf dem Wege einer Reorganisation des Musikunterrichtes auf den Schulen herbeigeführt werden.

Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

In der Rostocker-Gruppe hielt am 20. Januar Fräulein Anna Morsch aus Berlin einen Vortrag über Robert Schumann mit erläuternden Musikvorträgen, an deren Ausführung sich die ersten künstlerischen Kräfte der Stadt betheiligten. Die Opernsängerin Frau Bruno-Amschler, sang eine Reihe von Liedern, die Pianistin Frau Professor Lehmann spendete Klaviervorträge, Fräulein F. Blumberg spielte mit den Herren Concertmeister F. Schulz und Max Zeidler das D-moll Trio, Frls. Mac Lean und D. Schultze sangen Duette, ein kleiner Frauenchor trug das dreistimmige „In meinem Garten die Nelken“ vor. Alle Vorträge wurden von dem zahlreich versammelten Publikum mit grossem Beifall aufgenommen.

Der Stuttgarter Tonkünstlerverein

veranstaltete zur Feier seines 25jährigen Bestehens 3 Festkonzerte, deren Programme eine Reihe von Kompositionen von den Mitgliedern des Vereins aufweisen. Es kamen u. A. von dem im Jahre 1885 verstorbenen ersten Vorsitzenden Max Seifriz die Variationen aus seinem Streichquartett in F-dur zur Aufführung, von dem jetzigen Vorsitzenden S. de Lange ein Quartett in G-moll, von J. J. Abert 3 Lieder, von Hugo Wehrle ein „Weihelied“ für Solo und Frauenchor, von Ernst H. Seyffardt und Arpad Doppler Lieder, und von G. Linder und J. A. Mayer Solostücke für Klavier.

Briefkasten.

Hrn. Luigi Chiaffarelli, Brasilien. Ihre im August v. J. hier eingetroffene Sendung war „Eingeschrieben“ an Hrn. Prof. Br. adressirt, wurde daher von der Post nicht ausgeliefert und ist an Sie zurückgegangen. Eine neue Sendung traf soeben, 12. Februar, ein und wird in früherer Weise verwerthet werden. Der Kürze wegen ersuche ich Sie, derartige Sendungen in Zukunft direkt an die Expedition, Brandenburgstr. 11 adressiren zu wollen.

N. S., Frankfurt a. M. Ich selbst kenne Dr. Ihlenburg's Metronom nicht, mehrfachen Erkundigungen zu Folge stimmt jedoch die Skala desselben mit derjenigen des Mälzel'schen Metronoms überein, der Unterschied liegt nur in der äusseren Konstruktion.

Hrn. P. C. in N. Auf Ihre Anfrage erhalten Sie in einigen Tagen brieflich Antwort.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk

Musikalienhändler

Instrumentenbauer und -Verleiher

Musiklehrer und ausübende Künstler

Klavierstimmer

Anzeigen.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) **Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 5. Berlin, 1. März 1900. XXIII. Jahrgang.

Professor Graben-Hoffmann.

Ein Gedenkblatt zu seinem achtzigsten Geburtstag.

Von Dr. Adolph Kohut.

Ein jetzt halb vergessener, aber seiner Zeit hochgefeierter deutscher Tonkünstler begeht am 7. März in voller geistiger Frische in Potsdam seinen 80. Geburtstag. Gustav Graben-Hoffmann war einst durch seine Kompositionen: „Fünfmalhunderttausend Teufel“ u. „Grosser Damenkaffee“ besonders aber durch seine reizenden Kinderlieder, die auch in England die weiteste Verbreitung gefunden haben, eine sehr volksthümliche Persönlichkeit, nannte man die besten Namen der deutschen Komponisten, so wurde auch der seine genannt. In den letzten Jahrzehnten, wo heftige physische Schmerzen seinen Genius niederhielten, hat er viel von seiner Popularität eingebüsst und sein Name ist der modernen Generation



kaum noch bekannt, aber an seinem Ehrentage verdient es der alte Herr, dass man sich eingehender mit seinem vielfach sehr interessanten Leben und Schaffen beschäftigt, zumal er die Musiklitteratur mit einigen Schöpfungen bereichert hat, welche seinen Namen der Nachwelt überliefern werden. Seine Liedersammlungen erfreuen sich mit Recht grosser Verbreitung und Beliebtheit, sie sind in zahlreichen Auflagen erschienen, wir verweisen nur auf seinen „Duettenkranz“ — Gesänge mit Klavier — seinen „Frauenchor“ — 3 und mehrstimmige Gesänge für Frauenchor à capella und mit Klavier — „Mägdleins Liederwald“ — Lieder mit Klavier — „Minneborn“ — 100 Lieder mit Klavier — „Singende Kinderwelt“ —

Kinderlieder mit Klavier — u. s. w. In Amsterdam veröffentlichte er die Schriften „Die Pflege der Singstimme“, 1865, „Das Studium des Gesanges“, 1872 und „Praktische Methode als Grundlage für den Kunstgesang“ 1874. Der grosse Komponist hat etwa 150 Werke geschrieben und was ihn ganz besonders charakterisirt, ist die Vielseitigkeit der Gemüthsstimmungen, in denen er sich bewegt. Seine Lieder gehen gewissermassen die ganze Skala der menschlichen Leidenschaften durch und einen ungeahnten Reichthum der mannigfaltigsten Stimmungen bergen namentlich seine Kompositionen „Frühlingsstimmen“ und „Neue Lieder für die Jugend“. Mit Recht hat man deshalb Graben-Hoffmann als den komponirenden Franz Hoffmann, den bekannten Jugendschriftsteller, bezeichnet. Ein grosses pädagogisches Talent bekundet der Meister in der in zahlreichen Gesangs- und Lehrinstituten des In- und Auslandes eingeführten, bereits genannten Schrift „Das Studium des Gesanges nach seinen musikalischen Elementen.“ Der berühmte Kritiker Prof. Heinrich Dorn beurtheilte sie einst mit folgenden Worten: „An Gesangsarbeiten sind wir so reich geworden, dass ein gebildeter Tonkünstler, wenn er auch keine intime Kenntniss des Belcanto besitzt, sich aus dem Vorhandenen eine neue zusammensetzen könnte, ohne durch falsche Lehren Anstoss zu erregen. Um so erfreulicher ist es, über eine Arbeit berichten zu können, wie sie mir bisher noch nie vorgekommen ist, die mit dem Reiz der Neuheit zugleich den Vorzug der Nützlichkeit verbindet.“

Neben den bereits genannten berühmten Liedern, wie „Fünfmalhunderttausend Teufel“ u. s. w. erfreuen sich noch jetzt mehrere seiner ein- und mehrstimmigen Gesänge grosser Verbreitung; es seien hier nur genannt: „Wir sassen still am Fenster“, „Der schönste Engel“ und „Das lila Komm-Veilchen.“

Gustav Hoffmann wurde am 7. März 1820 zu Bnin bei Posen als Sohn des dortigen Kantors und Lehrers geboren. Die Noth war schon von frühester Jugend an seine treue Begleiterin, manchmal wusste er nicht, wohin er sein Haupt legen sollte, bis es ihm endlich gelang, durch seine liebenswürdige Persönlichkeit, durch seine humoristische Gemüthlichkeit, am meisten aber durch sein Talent als Liederkomponist bekannt und beliebt zu werden. 13 Jahre alt übernahm er die Stellvertretung seines Vaters und mit dessen Mahnung: „Schmeiss nicht um!“ trat er sein Amt an. Die Gemeinde war von seinem Orgelspiel erbaut und der Geistliche sagte ihm: „Gustav, Du hast auch mit dem Herzen gespielt!“ — Der Tod seines Vaters brachte die Familie in die bitterste Noth. Die Mutter und sechs Geschwister fanden bei guten Leuten Unterkommen, während der junge Organist bei dem Nachfolger seines Vaters blieb. Anstatt jedoch Unterricht zu geniessen, wurde er als Laufbursche und Stiefelputzer benutzt. Dem Aermsten blieb nun nichts anderes übrig, als ausgerüstet mit der Geige, Trompete und Klarinette seines Vaters und der Karte der „fünf Welttheile“ nach Posen zu pilgern, um dort sein Glück zu versuchen. Hier setzte er sich erschöpft auf die Steintreppen eines Hauses, ohne zu ahnen, dass der Name dieses Stadttheils, der Graben, einst den Zusatz zu seinem Namen bilden würde.

In Posen führte ihn sein Weg zunächst zu dem Superintendenten, der öfter die Schule seines Vaters revidirt hatte; da er ihm keine Unterstützung gewährte, wandte er sich an den ihm bekannten Lehrer Voigt, der sich in liebevoller Weise seiner annahm, ebenso der damalige Kantor an der Kreuzkirche, Mühlbeck und der Lehrer Schwarz. Er wurde als Schüler der Grabenschule aufgenommen und verschaffte sich das für das erste halbe Jahr zu entrichtende Schulgeld durch Veräusserung seiner Musikinstrumente und der „fünf Welttheile.“ Wohlthätige Menschen förderten den strebsamen Knaben weiter, so dass er nach drei Jahren das Schullehrer-Seminar in Bromberg beziehen konnte. Doch war die Erfüllung seines heissesten Wunsches, Musik zu studiren und Sänger zu werden, dadurch in ungewisse Ferne gerückt. Mit dem Zeugniss No. 1 für seine musikalische Befähigung trat er sein erstes Amt als Lehrer und Organist in der kleinen Stadt Schokken an, wurde bald darauf Lehrer an der Elementarschule zu Posen und erwarb sich als trefflicher, mit einer schönen Baritonstimme begabter Liedersänger die Gunst weitester Kreise.

Diese Zeit in Posen zählte der junge Tonkünstler zu der glücklichsten seines Lebens. Er hatte die Unabhängigkeit erreicht, nach der er bis dahin gestrebt hatte und er verdankte sie der eigenen Kraft, seinem unermüdeten Fleiss und seiner sparsamen Lebensweise.

In dieser Zeit (1842—43) kam Franz Liszt auf seinem Triumphzuge als Klaviervirtuose durch die Welt auch nach Posen. Der Andrang zu seinen Konzerten war so gross, dass man ohne Protektion kein Billet bekommen konnte. Das hielt aber den jungen Tonkünstler nicht ab, dennoch hinzugehen, er erkaufte sich die Freundschaft des Hausknechts und erhielt durch diesen einen Platz unter dem Dach im Saale, von wo aus er durch eine Kronleuchterluke sämmtliche Konzerte Liszt's mit anhören konnte. Später kam er auf ähnliche Weise zu dem Genuss, sämmtlichen Proben beizuwohnen, die Felix Mendelssohn Bartholdy zu den Sinfonie-Konzerten im Jahre 1844 gehalten hat. Der Zutritt zu den Proben war aufs Strengste verboten, Hoffmann hatte sich aber die Gunst des Kastellans erworben und dieser schloss ihm stets eine Loge auf, in welcher der junge Musiker, um nicht gesehen zu werden, auf dem Fussboden kauerte oder auf den Stühlen lag und die Proben mit anhörte.

Zu den Aufführungen bekam er stets ein Billet, ihm lag aber am meisten daran, zu hören, wie ein Mendelssohn die Werke unserer Musikheroen einstudirte.

Unterstützt von hochherzigen Gönnern kam er später nach Berlin und trat mit einer ihm eigenen Art humoristischer Selbstironie als Komponist unter dem Namen Graben-Hoffmann auf. In der preussischen Hauptstadt bildete er sich zum Sänger und Gesanglehrer aus, freilich harrte seiner eine bittere Enttäuschung. Seine Stimme, die im Geben

alle Herzen hinriss, war für die Oper nicht ausgiebig genug.

Der wissbegierige Jüngling hatte sich in seine Rollen in Berlin so vertieft, dass er das Studium derselben oft auf der Strasse fortsetzte und sich dessen nicht eher bewusst wurde, als bis er eine Schaar Strassenjungen hinter sich her johlen hörte. Ebenso machte er es mit seinen Kompositionen, die er am liebsten in seiner Wohnung concipirte und auf der Strasse laut ausarbeitete. Dadurch passirte es ihm einmal, dass er in seinem Liede auf die blauen Augen laut, mit vorgestreckten Armen, auf die Strasse hinaussang.

„Blaues Auge, schönster Stern,
Habe Dich von Herzen gern."

„Nun, nun, junges Herrchen", tönte es auf einmal an sein Ohr, „Sie machen sich wohl nur lustig über mich?" Erstaunt blickte sich der Sänger um, vor ihm stand ein altes Weib mit einer Torfkiepe auf dem Rücken.

Die allgemeinste Aufmerksamkeit richtete sich 1846 auf Graben-Hoffmann, als sein Lied: „Fünfmalhunderttausend Teufel" erschien, welches bald die Runde durch alle deutschen Gesangvereine machte und ihm grosse Volksthümlichkeit verschaffte. Das Lied ist durch alle Welt geklungen und auch als Einlage zu einer gleichnamigen Posse benutzt worden. C. M. Oettinger schrieb damals in seinem Charivari: „Die Komposition ist ein Springfels des umfassendsten Humors, ein *Feuerwerk* der zündendsten Melodien, Champagnerschaum in Musik gesetzt."

Der Schöpfer so heiterer Lieder verfiel im Jahre 1848 in eine schwere Krankheit, die ihn ein volles Jahr an's Bett fesselte und erst dann konnte er sich der gewohnten Thätigkeit wieder hingeben. Er liess sich in Potsdam nieder, wo **Rudolph Barby**, damals Lieutenant im 1. Garde-Regiment zu Fuss, jetzt als General-Lieutenant in Wiesbaden lebend, ihn in die höchsten Kreise einführte, zu welchem auch der **Graf Friedrich von Schönburg-Glauchau**, Gatte der Prinzessin Gabriele von Windischgraetz gehörte, der 1896 gestorben ist. Der Grossmuth dieses Mäcens verdankte er die Mittel zur Vollendung seiner Kompositionsstudien bei Moritz Hauptmann in Leipzig, nach deren Absolvirung er sich als Gesanglehrer in Dresden niederliess. Von dort folgte er 1868 dem Ruf des Grossherzogs Friedrich **Franz von Mecklenburg-Schwerin** als Gesanglehrer der Grossherzogin **Marie von Mecklenburg** und wurde durch Verleihung des Professortitels geehrt. Hierauf gründete er eine Gesangsakademie für Damen in Berlin, die er bis 1873 leitete. Sein Gesundheitszustand zwang ihn zur Auflösung seines Institutes, er kehrte nach dem ihm lieb gewordenen Leipzig zurück, wo er im Palais der gräflichen Familie Schönburg eine Freistatt fand, bis dasselbe 1885 durch einen Strassendurchbruch der Erde gleich gemacht wurde. Seitdem hat er seinen Wohnsitz wieder nach Potsdam verlegt, um den Rest seiner Tage dort zu verleben.

Gustav Hoffmann hatte das Glück, von den Grossen dieser Erde anerkannt, ja sogar verhätschelt zu werden. Unter den zahlreichen Damen und Herren, die bei ihm Klavier- und Gesangstudien gemacht haben, waren eine Grossherzogin, zwei Fürstinnen, zehn Prinzessinnen und zwei Prinzen. Namentlich war der Graf Schönburg, wie schon erwähnt, einer seiner thatkräftigsten Gönner. In der erlauchten Familie dieses Kunstmäcens verlebte er überaus glückliche Tage. Einmal hatte er das Malheur, zum Diner etwas spät zu erscheinen. Kein Wort, keine Miene liess ihn erkennen, dass dies eine Taktlosigkeit gegen seine Gönner sei. Am Abend desselben Tages aber, als er sich zum Thee eingefunden hatte, überreichte ihm mit dem reizendsten Lächeln die Dame des Hauses eine kostbare goldne Uhr mit den Worten „Herr Graben-Hoffmann, Ihre Uhr scheint nicht ganz richtig zu sein, erlauben Sie daher, dass ich Ihnen dafür eine zuverlässigere einhändige". Auch der Bruder des Grafen Friedrich, Graf **Clemens von Schönburg-Glauchau**, zählte zu seinen einflussreichen Protektoren.

Graben-Hoffmann war Zeit seines Lebens mit den namhaftesten Grössen des Jahrhunderts intim befreundet. In Graz z. B. lernte er den berühmten Dichter **Anastasius Grün**, der im Leben bekanntlich Graf Auersperg hiess, kennen. Dieser bewohnte damals mit seiner Gemahlin, einer geb. Gräfin Attems, das feenhaft eingerichtete Schloss Thurn am Hardt, wo die drei Länder Steiermark, Kärnthen und Krain aneinandergrenzen. Der Umgang und die Gespräche mit dem grossen Dichter waren für Hoffmann sehr anregend und die mit ihm verlebten Stunden gehören zu den schönsten seines Lebens. In das Album des Komponisten schrieb einst der Poet:

Süd' oder Nord',
That oder Wort,
Wunsch oder Sein,
Sei's nur immer im Verein.

Der Tonkünstler stand mit dem Dichter Jahrzehnte hindurch in engem brieflichen Verkehr und aus der Fülle der Zuschriften, welche dieser an jenen richtete, sei hier nur ein Brief Anastasius Grüns aus Graz vom 15. Januar 1864 mitgetheilt, der die ganze edle Denkungsart des grossen Mannes beleuchtet, er lautet

„Ihre freundlichen Zeilen vom 3. d. M., sowie das dieselben begleitende werthvolle Liederheft war für meine Frau und mich eine der angenehmsten Ueberraschungen und überdies einer der wenigen Lichtmomente in diesen Tagen der Trauer, in welche wir beide durch das im vorigen Monat erfolgte Ableben meines unvergesslichen Schwiegervaters, des Reichsgrafen Attems, versetzt sind. Meine Frau dankt Ihnen insbesondere aufs Herzlichste für die gütige Zueignung Ihrer ansprechenden Kompositionen und auch ich bin Ihnen nicht minder verpflichtet für die melodische Tonbegleitung, mit welcher Ihr musikalischer Genius meine schlichten Worte erklärt. Auch in uns lebt die Erinnerung an den freundlichen

Besuch, den Sie uns in Thorn am [illegible] schenkten, noch fort, und darum wirkten Ihre Mittheilungen doppelt wohlthuend auf uns, da auch Sie eine bleibende Stelle in Ihrem Gedächtnisse uns bewahrt haben. Indem wir uns fernerhin diesem Andenken empfehlen, habe ich die Ehre, mit der vorzüglichsten Hochachtung zu sein.

Ew. Hochwohlgeboren

ergebenster

Anastasius, Graf v. Auersperg".

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb

— Herr Siegfried Ochs, der Leiter des Philharmonischen Chors, erhielt für seine ausgezeichneten Leistungen und seine Verdienste um das Berliner Konzertleben, den Titel eines Königl. Professors.

— Die weltberühmte Firma Rud. Ibach Sohn in Barmen, Hoflieferant Sr. Maj. d. Kaisers, hat seit vorigem Jahre hier in Berlin W, Potsdamerstr. 22b I, eine Filiale ihrer Flügel und Pianoforte errichtet. Der Ruf der Firma ist ein festbegründeter und hat ein Jahrhundert bereits überdauert. Im Jahre 1794 baute Johann Ibach in Beyenburg, einem kleinen Orte nahe Barmen, sein ersten tafelförmigen Klavier. Bis zum Jahre 1816 theils in Barmen oder Wupperfeld lebend, baute er nur auf Bestellung Klaviere und Orgeln, dann wurde die erste Fabrik in Barmen gegründet und seitdem in direkter Linie fortarbeitend, errang sich die Firma Ibach den stets steigenden Ruhm, ihre Fabrikate stehen ebenbürtig neben den ersten Produkten der Zeit und werden von den hervorragendsten Künstlern mit Vorliebe gespielt. Die hiesige Filiale, von Herrn Fritz Bauer geleitet, ist mit einer sorgfältigen Auswahl vom kleinsten Stutzflügel 1,75 m. lang, bis zu dem ganz grossen Konzertflügel, 2,75 m., ausgestattet, und enthält eine ebenso grosse Auswahl von Pianinos in allen Ausstattungen und Holzarten.

Die im Verlage von Breitkopf & Härtel Leipzig erscheinende Gesammtausgabe der Werke Joh. Seb. Bach's hat mit dem eben erschienenen 46. Bande ihren Abschluss erreicht. Es ist das Arbeit eines halben Jahrhunderts, ein Denkmal deutschen Fleisses, von unschätzbarem Werth für die Geschichte der Musik. Der letzte Band bringt ausser dem genauen thematischen und dem alphabetischen Verzeichnisse einen von H. Kretzschmar verfassten Bericht über die Geschichte und Thätigkeit der Bach-Gesellschaft, auf den wir später noch eingehender zurückkommen. Zu gleicher Zeit fast kommt ein zweites ebenso monumentales Unternehmen zur Vollendung: der letzte und zwar 100. Band der Händel-Ausgabe durch Fr. Chrysander liegt zur Ausgabe bereit. 1859 begonnen, hat Chrysander, nachdem sein Hauptmitarbeiter Gervinus schon im Jahre 1871 gestorben, das kolossale Werk allein zu Ende geführt.

Für die Musikwissenschaft bergen diese beiden vollendeten Ausgaben ein unbegrenztes Feld zur Vertiefung und zu weiterem Ausbau. Für die ausübenden Musiker ist es aber nun auf Grund dieser vorzüglichen Vorlagen eine Ehrenpflicht, die ihnen gebotenen Schätze der deutschen Nation mehr und mehr als Eigenthum zuzuführen und durch stilgerechte Aufführungen für das vertiefte Verständniss dieser beiden Grossmeister deutscher Tonkunst zu sorgen.

— Auf den soeben versandten Katalog No. 111 des Antiquariats von v. Zahn & Jaensch zu Dresden machen wir Sammler und Liebhaber aufmerksam. Er verzeichnet eine grosse Zahl musikgeschichtlicher und theoretischer Werke, praktische Musik, Musikalien mit Autographen, Werke zur Geschichte des Theaters u. s. w.

— Dr. Otto Gumprecht, der langjährige Referent der „National-Zeitung" starb am 6. Februar zu Meran im beinahe vollendeten 77. Lebensjahre. Otto Gumprecht, 1823 zu Erfurt geboren, hatte Jura studirt, übernahm aber im Jahre 1849 die Redaktion des musikalischen Feuilletons der National-Zeitung, die er, obgleich frühzeitig erblindet, beinahe 40 Jahre geleitet hat. Gumprecht schrieb einen feinen, gewandten Stil, war aber einer der erbittertsten Feinde der Neudeutschen Schule und hat mit aller Schärfe gegen Wagner's Reformwerk und gegen seine Anhänger Liszt, Berlioz u. A. angekämpft.

— Drei Musikfeste sollen im Frühjahr d. J. stattfinden: in Nürnberg, Stuttgart und Aachen. Es wird darüber geschrieben:

Das Zustandekommen des bayerischen Musikfestes in Nürnberg ist nunmehr gesichert. Die Kosten desselben werden auf 27 000 Mk. geschätzt, während der Garantiefonds 40 000 Mk. beträgt. Die Leitung des Festes übernehmen F. Weingartner und der Nürnberger Musikdirektor Ringler. Der Chor soll 300 Sänger umfassen. Die Orchesterstücke werden von der Kaimkapelle, vom Münchener Hofopernorchester und von der Nürnberger Krug-Waldsee-Kapelle ausgeführt werden.

In diesem Frühjahr wird unter dem Protektorate des Königs von Württemberg in Stuttgart ein grosses Musikfest stattfinden, in welchem unter der Ehrenleitung des berühmten Geigers Joseph Joachim nur Kammermusikwerke zur Aufführung gelangen sollen.

Aus Aachen wird berichtet: Das 77. Niederrheinische Musikfest findet zu Pfingsten d. J. hier statt. Als Festdirigenten fungiren Hofkapellmeister Richard Strauss und der hiesige städtische Musikdirektor Eberhard Schwickerath. Nach dem

vorläufig aufgestellten Programm gelangen zur Aufführung „Christus" von Liszt, die neunte Symphonie von Beethoven (zur Erinnerung an die vor 75 Jahren unter Ries hierselbst stattgefundene erste Aufführung), ein neues noch in Arbeit befindliches Orchesterwerk von Richard Strauss, oder, falls es bis Pfingsten noch nicht vollendet wäre, eine andere Tonschöpfung von ihm, Theile aus den „Jahreszeiten" von Haydn und die Schlussscene aus „Siegfried" von Wagner, sowie grössere und kleinere Solostücke. Bestimmt zugesagt hat bereits der belgische Geiger Eugen Isaye.

— Aus Paris wird gemeldet, dass neben den vielen sonstigen musikhistorisch merkwürdigen Veranstaltungen während der Weltausstellung u. a. auch Aufführungen der schönsten Hymnen aus der Zeit der grossen Revolution und des Konsulates stattfinden werden. Aus den mehr als 150 vorhandenen Werken dieser Art werden die hervorragendsten ausgewählt werden, solche von Mehul, Cherubini, Lesueur, Gossec, Martini u. s. w. Einige dieser Arbeiten sind von sehr beträchtlichem Umfange; die grösste ist vielleicht der „Nationalgesang vom 14. Juli 1800" von Mehul, der für drei Chöre und drei Orchester geschrieben ist. Alle diese Werke wurden komponirt und zu Gehör gebracht in den 10 Jahren von 1790 bis 1800. Ihre Auffrischung würde die „officielle" Musik einer historischen Zeitepoche wieder vor uns erklingen lassen.

Der Musikbericht war leider bis zum Schluss der Redaction dieser Nummer nicht eingetroffen. A. M.

Bücher und Musikalien.

Felix Dreyschock, op. 39 No. 1 Madrigal.

Carl Grammann, op. 54 Sechs Charakterstücke.

Heinrich Hofmann, op. 124 Fünf Charakterstücke.

Felix Draeseke, op. 53 Das Schloss am Meer. Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte.

Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Obige Stücke bekannter Autoren sind als ausgezeichnetes Material für den Klavierunterricht zu empfehlen, sowohl das geistvolle Madrigal Dreyschock's, als auch die gediegenen Kompositionen von Grammann und die hübschen Stückchen von H. Hofmann werden bei dem strebsamen Schüler Lust zu weiterem Ueben erwecken. Draeseke's Lied „Das Schloss am Meer" ist höchst geistvoll und originell, muss jedoch von einem „musikalischen" Sänger vorgetragen werden. Die Ausstattung der Kompositionen ist eine äusserst splendide, so dass sich hier der „Inhalt" der Stücke mit dem eleganten Aeussern deckt, was man sonst von vielen Novitäten nicht behaupten kann.

M. Yonga, Rêve d'amour, pour Piano.

—, Berceuse, pour Piano.

M. Yonga, Genève.

Sowohl die Romanze (Rêve d'amour) als auch die fis-dur-Berceuse sind wegen ihres guten und klangvollen Klaviersatzes vielen seichten Tagesprodukten vorzuziehen.

L. Schytte, op. 114 Spanische Nächte. Charakteristische Stücke für Klavier zu 4 Händen. 2 Hefte.

P. Juon, op. 12 Sechs Klavierstücke.

Schlesinger's Verlag, Berlin.

Ein eigenartiges Klaviertalent offenbart sich in Juon's Stücken, welche berufen sein dürften, neben den besten Klavierstücken genannt zu werden. Sowohl das machtvolle Capriccio und die in Wohllaut getauchte Canzona, als auch die höchst originelle und pikante Humoreske und die graziöse Etüde in H-dur sind dazu prädestinirt, öffentlich vorgeführt zu werden. Schliesslich erwähnen wir noch das in Brahm'scher Manier gesetzte Intermezzo und die macht- und gluthvolle Ballade. Eine erfreuliche Bereicherung der vierhändigen Klaviermusik hat Meister Schytte sich angelegen sein lassen, nicht allein der noble Stimmungsgehalt, sondern auch der gute, klangvolle Klaviersatz sind ein sicherer Bürge, dass sich diese hübschen Stücke rasch die Gunst der klavierspielenden Welt erobern werden.

Richard Lange.

D. Scarlatti, 24 Stücke für Pianoforte, revidirt und mit Fingersatz versehen von **A. Longo.**

D. Rahter, Hamburg.

Dem Klavierstudium wird in diesem Werk wichtiges Material in vortrefflicher Form geboten. Scarlatti's Reichthum an geistvollen technischen Erfindungen, seine sprühende, ja witzige Melodik (Bülow findet bei ihm die ersten Erscheinungen des Humors in der Musik), seine interessante, schon die Sonate in nuce enthaltende Form, machen ihn unentbehrlich für die technische und geistige Bildung des Klavierspielers. Aber wenige Stücke (18 von Bülow herausgegeben, die Konzertbearbeitungen Tausig's) waren dem Publikum näher gebracht worden, so dass diese Auswahl von 24 durchweg fesselnden Stücken hoch willkommen geheissen werden muss. Der Herausgeber hat die grösste Sorgfalt auf Nüancirung, Phrasirung und Fingersatz verwandt. In letzterer Hinsicht ist seine Ausgabe musterhaft. Die Nüancirung zeigt einen feinen Geschmack und Kenntniss des Stiles, nur in der dankenswerth genauen Angabe der Accente scheint mir der Herausgeber etwas zu weit zu gehen, wenn man alle vorgeschriebenen Accente ohne Milderung

ausführte, würde der Vortrag der Ruhe entbehren, die Schattirungslinie würde zu zackig. Auch die vielen ritardandos (am Schluss jeder Periode) sind mit Vorsicht aufzunehmen. In Bezug auf Ausführung der Verzierungen, Triller zeigt Longo, wie die meisten Italiener, eine genauere Bekanntschaft mit dem alten Stil als die deutschen Musiker. Vielleicht brauchte aber der Triller nicht so konsequent mit dem Oberton zu beginnen, wie Longo es durchführt. Hierin glaube ich, dass Ehrlich in seiner „Ornamentik in Bach's Werken" das Richtige trifft. — Dass der Herausgeber Bülow's pietätvolle Ausgabe verwirft, weil sie „zu viele willkürliche Zusätze" enthalte, ist eine Ungerechtigkeit, die ihm wenig Ehre macht. Im Uebrigen sei aber seine Ausgabe (die kein Stück enthält, welches auch in der Bülow'schen wäre) auf's wärmste empfohlen.

G. Sgambati, op. 31. 5. Nocturne.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Sgambati's Klaviersatz ist immer äusserst fein und klanglich reizvoll. Während er aber sonst zu einer herben Melodik neigt, giebt er hier ein echt italienisches, empfindlichen Seelen wohl zu italienisches Stück, in satten blühenden Farben. Dass auch die Form vollendet ist, braucht bei diesem ernsten, gewandten Komponisten nicht erst hervorgehoben zu werden.

E. Schütt, op. 86 Poésies d'automne. Cinq morceaux de Piano.

D. Rahter, Hamburg.

Zart empfundene, stimmungsvolle „Gedichte", musikalisch (namentlich harmonisch) interessant, entzückend im Klaviersatz und Klang, aber ohne grosse Tiefe.

G. Schröter, Schattenspiele. 5 Stimmungsbilder.

Praeger & Meier, Bremen.

Das erste Stück, voll warmen Lebens, wagnerisch angehaucht, verspricht Gutes. Leider sind die vier anderen matter in der Erfindung, sodass sie weniger Interesse erregen.

M. Wagner, op. 27. Skizzen zu Uhlands Dichtung „Der junge König und die Schäferin", für Klavier.

C. A. Challier & Co., Berlin.

Programm-Musik neuester Gattung. In der „Idylle" z. B. fehlt nicht das Rauschen der Quelle, die Triller der Vögel, der Kuckuck wird auch nach „berühmten" Mustern angebracht, es fehlt nur „die schönste Schäferin", die an der Quelle sass, und die Stimmung. „Skizzen" sind es, aber keine bedeutenden. *J. Vianna da Motta.*

Für Klavier zu 4 Händen.

Bernhard Wolff, op. 134. Die allerersten vierhändigen Klavierstücke. 2 Hefte.

Raabe & Plothow, Berlin.

Albert Eibenschütz, op. 12. Sechs leichte vierhändige Stücke.

Edwin Schultz, op. 209 und op. 214. Sechs u. Acht leichte vierhändige Stücke.

Otto Wernthal, Berlin.

Camillo Schuster, „Hans und Liesl." Sechs leichte vierhändige Stücke.

Franz Matznerr, Wien.

Ludwig Schytte, op. 112 „Musikalische Wandelbilder." 12 vierhändige Stücke für 2 gleiche Spieler. In Einzelheften.

Julius Hainauer, Breslau.

Von den angeführten Stücken — es sind sämmtlich Originalwerke für 4 Hände — sind die beiden Hefte von Bernhard Wolff die leichtesten, die sich gleich beim Beginn des Unterrichts neben der Schule verwerthen lassen. Sie bilden eine Art Ergänzung oder Gegenstück zu Diabelli's altbekannten melodischen Uebungsstücken im Umfang von 5 Tönen. Was sie pädagogisch werthvoller macht, ist, dass der Autor es von Anfang an vermied, beide Hände im gleichen Tastenabschnitt und dasselbe spielen zu lassen, die Kinder sind durch die selbstständige Führung jeder Hand gezwungen, die Stückchen zu üben, es wird das mechanische, gedankenlose Abspielen vermieden, was sich sonst so leicht einschleicht. Leider ist es dem Autor nicht immer gelungen, die selbstständig geführte linke Hand des Primo-Partes auch interessant zu gestalten, sie leidet recht oft an Monotonie. Auch fehlt es den Stückchen öfter an klangfroher Melodik, die für diese Stufe so wünschenswerth ist. — Sehr leicht sind auch die kleinen Stücke von Camillo Schuster. Der berühmte Klavierpädagoge, Prof. Hans Schmitt in Wien, hat die kleinen anmuthigen Sätzchen durch ein Vorwort eingeleitet, Clara Müller begleitet sie mit kindlichen Verschen. Die Kleinen werden ihre Freude daran haben, die Noten sind sehr leicht, aber Takt und Vortrag erfordern volle Aufmerksamkeit. — Ganz reizendes und sehr empfehlenswerthes Material enthalten die beiden Werke von Edwin Schultz op. 209 Sechs leichte Stücke und op. 214 Acht leichte Stücke. Hier findet sich alles das vereint, was man sich für den Jugendunterricht wünscht, anmuthige, frische und fliessende Melodik, gewandter Klaviersatz, der den Kinderhänden nichts über ihr Vermögen gehendes zumuthet und eine ihrem Tonsinn angepasste harmonische Grundlage. Die Stückchen binden sich nicht an den Umfang von 5 Tönen, die Hände sind auch selbstständig geführt, aber es ist Alles spielbar und klingt fein und graziös. Für geschickte kleine Spieler lassen sich die Stückchen ungefähr im 2. Unterrichtsjahr verwerthen, sehr willkommen ist es, dass die Bassstimme im ähnlichen Schwierigkeitsgrade gehalten ist, so dass die Sachen von zwei kleinen Spielern zusammen geübt werden können. Sehr wünschenswerth wäre es gewesen, wenn der Autor auf die Phrasirung grösseres Gewicht gelegt hätte, sein Werk hätte dadurch noch höheren pädagogischen Werth erhalten. — Albert Eibenschütz hat für die Oberstimme seines Werkes, die im Umfange von 5 Tönen gehalten ist, musikalisch sehr hübsche, wenn auch ziemlich ernste Motive erfunden, er deckt sie nur leider durch einen schweren, in fremden Harmonien und scharf dissonirenden Durchgangstönen schlingenden Bass, woran die jungen Ohren

schwerlich Behagen finden werden und wodurch die Wirkung der Oberstimme stellenweise aufgehoben wird. — Etwas weiter Vorgeschrittenen, die sich schon einen kleinen Grad von Fingergelenkigkeit und besonders lebhaftes rhythmisches Empfinden angeeignet, empfehle ich die Schytte'schen „Wandelbilder." Es steckt viel frisches, musikalisches Leben in diesen kleinen flott hingeworfenen Skizzen, von denen mir acht vorliegen, ein Reichthum hübsch erfundener Motive in lebendigen, kräftigen Rhythmen und feiner, klarer Harmonisirung, kurz und knapp in der Form und der Durcharbeitung, dabei überall von ansprechendem Klangreiz. Die Stückchen, denen der Verleger noch ein schmuckes, originelles Gewand hinzufügte, werden sich sicher rasch einen Freundeskreis erobern. — Diesen Originalwerken füge ich noch ein Paar empfehlenswerthe Neuerscheinungen hinzu. **Eduard Kremser** hat seine bekannten „Altniederländischen Volkslieder" zu 4 Händen bearbeitet und bei **F. E. C. Leuckart, Leipzig** herausgegeben. Der Satz ist leicht, die Textesworte sind dem Primo-Part hinzugefügt, die Ausgabe wird mit Freude begrüsst werden. — Von dem grossen, in 12 Bänden erscheinenden Sammelwerk „Schule des vierhändigen Klavierspiels", das im Verlage von **Breitkopf u. Härtel, Leipzig**, unter der ordnenden Hand **Conrad Kühner's** erscheint und Originalkompositionen klassischen und modernen Stils von den Elementarstufen an umfasst, liegen heut der 5. und 6. Band vor. Sie enthalten Stücke aus Schumann's op. 85 und aus seinen „Bildern aus Osten", 3 Stücke aus Röntgen's reizendem op. 4, 4 Sätze aus Jadassohn's op. 115, ausserdem Sätze von Mozart, H. Hofmann, A. Holländer u. s. w. Alle Freunde des vierhändigen Spiels mache ich auf diese ausgezeichnete Sammlung aufmerksam. Neben der vorzüglichen Auswahl, die von allem Guten und Schönen das Hervorragendste zu vereinen und mit feinem Stilgefühl zusammen zu stellen wusste, ist der Bearbeitung die grösste Sorgfalt zugewandt, Phrasirung, Fingersatz, Vortragsbezeichnungen sind ausgezeichnet, ebenso klar und schön ist der Stich, die Ausgabe ist in die „Klavier-Bibliothek" von Breitkopf u. Härtel eingereiht.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

Verlag von **Julius Hainauer, Breslau.**

Ludwig Schytte, op. 113 „Federzeichnungen." 12 Klavierstücke zum Unterricht und Vergnügen (Mittelstufen).

Géza Horváth, op. 20 „Kunterbunt." Ein Album von sehr leichten Klavierstücken.

—, op. 24 „Les deux Dominos." 2 Valses modernes.

Hugo Martini, op. 63 „Der Glocken Abendgruss." Lyrisches Tonstück.

Antoine Strelezki, Deux Miniatures. Notturno und Valsette.

Verlag von **M. P. Belaieff, Leipzig.**

Joseph Wihtol, op. 26 Trois Etudes.

A. Scriabine, op. 25 Neuf Mazurkas.

A. Glazounow, op. 62 Prelude et Fugue.

A. Liadow, op. 44 Barcarolle.

—, op. 48 Etude et Canzonetta.

Nicolas Sokolow, op. 35 „Berceuse." Für Violine und Klavier.

—, op. 37 „Rêverie." Für Violine und Klavier.

Verlag von **Ries & Erler, Berlin.**

Fr. Parmeister, op. 3 Vier Klavierstücke.

Verlag von Carisch & Jänichen, Leipzig u. Mailand.

Giuseppe Martucci, „Cinque Pezzi" di G. Fr. Händel, transcritti per Pianoforte.

Théodore Lack, op. 185 „Doux Message."

—, op. 186 „Serenade-Madrilena."

—, op. 187 „Ariette-Valse."

—, op. 188 „Mazurka-Rêverie."

—, op. 189 „L'aveu au Bal."

—, op. 190 „Caprice-Tarantelle."

Verlag von **Steingräber, Leipzig.**

Ernst Haberbier, op. 58 und 59. Etudes-Poesies. Neuausgabe.

Verlag von **H. R. Krentzlin, Berlin.**

Waldemar Hopf, op. 12 Zwei melodische Vortragsstücke, Rondino und Reigen.

M. P. Heller, op. 11 Aus Tirol. 2 charakteristische Vortragsstücke.

Verlag von **Joh. André, Offenbach a. Rh.**

Gustav Lazarus, op. 28 Lyrische Stücke für Pianoforte.

—, op. 35 Melodische Etüden. 2 Hefte.

Verlag von **P. Neldner, Riga.**

Alexander Stoeger, op. 8 Vier Klavierstücke.

—, op. 9 Friedensmarsch für grosses Orchester. Für Klavier zu 4 Händen arrangirt.

Hans Schmidt, „Albumblatt" für Pianoforte.

Oscar Nedbal und **Josef Suk**, Silhouette und Humoreske.

Verlag von **Richard Kaun, Berlin.**

Erich Westphal, op. 34 „Maienglöcklein." Lied für dreistimmigen Chor, Solo und Klavierbegleitung.

Verlag von **Carl Warmuth, Christiania.**

Johan S. Svendsen, op. 26 Romanze für Violine mit Orchester, Arrangement für Harmonium und Klavier von **Richard Lange**.

Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

A. v. Pielitz, Lieder und Gesänge. Volksausgabe, Band III und IV.

Verlag von **P. J. Tonger, Köln.**

H. Bovet, Theoretisch-praktische Klavier-Schule.

—, Leichte Anregungen in Liedern, Tänzen und Choräleu. Beiheft 1 zur Schule.

—, Proben aus Werken alter Meister in 26 Tonarten. Beiheft 2 zur Schule.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für die obere Mittelstufe.

Halfdan Kjerulf, op. 4 No 3 „Wiegenlied“ op 28 No. 5 „Lied ohne Worte.“ Bearbeitet von H. Germer.
Bosworth & Co., Leipzig.

P. Tschaikowsky, op. 37 „Die Jahreszeiten.“ 12 Charakterstücke, Bearbeitet von H. Germer. 2 Mk.
Bosworth & Co., Leipzig.

N. W Gade, op. 19 „Aquarellen.“ 2 Hefte à 2,50 Mk Einzeln Kanzonetta 50 Pfg., Humoreske 75 Pfg., Novellette 75 Pfg.
Fr Kistner, Leipzig.

Hans Gelbke, op. 8 3 Klavierstücke. Preis 1,50 Mk
H. v. Ende, Köln.

Meinungs-Austausch.

— Der unerquickliche Streit über die Moser'sche Erfindung will noch immer nicht zur Ruhe kommen. Die Freie Vereinigung der Berliner Pianofortefabrikanten und verwandten Berufsgenossen hat eine ablehnende Broschüre versandt, Herr Johannes Kewitsch hier, veröffentlicht eine Abwehr gegen dieselbe, welche in No. 14 der Zeitschrift für Instrumentenbau zum Abdruck gekommen ist. Soeben wird noch von der Instrumenten-Fabrik „Reform“ ein „offener Brief an die musikalische Welt“ versandt, der für das Moser-System Stellung nimmt. Da ein erschöpfender Bericht über alles „Für und Wider“ ausgeschlossen ist, so geben wir nur in Nachstehendem eine Erklärung des Universitätsprofessor Dr Carl Stumpf wieder, die vielleicht geeignet ist, die erregten Gemüther vorläufig zu beruhigen, bis die Angelegenheit zu einer gewissen Klärung gediehen ist.

Dr. C. Stumpf schreibt

„Da verschiedene Blätter und Zeitschriften gelegentlich des Streites über das Moser'sche Resonanzklavier mir die Aeusserung zuschreiben „Ich bin betrogen worden“, so muss ich erklären, dass ich eine solche Aeusserung nicht gethan habe. Sachlich ist nur soviel richtig, dass ich bei der Eintragung meiner anspruchslosen Oberton-Beobachtungen (an deren Richtigkeit ich festhalte) in Herrn Moser's „Album“ an eine Veröffentlichung derselben unter dem Titel eines „Wissenschaftlichen Gutachtens“ nicht gedacht habe und dass mir solche Benutzung zu Reklamezwecken unangenehm ist. Dies habe ich verschiedenen Personen, auch Herrn Dr. Moser ausgesprochen.

Inzwischen hatte ich Gelegenheit, meine Wahrnehmungen zu ergänzen, halte es aber für das Beste, die praktische Weiterentwicklung der Sache abzuwarten. Jedermann muss begreifen, dass durch die enthusiastisch-aufdringliche Verkündigung einer neuen „rippenlosen“ Zeit die Anfertiger geripptar Resonanzböden, deren Talent und Fleiss unsere Klaviere zu hoher Vollendung gebracht haben, zu einer auch nicht ganz affectfreien Abwehr gereizt wurden. Aber so liegt die Sache doch nicht, dass man alles, was von Sachverständigeren, als ich es bin, dafür gesagt worden ist, der Suggestion oder dem Wein zuschreiben darf. Die nächste Frage wird sein, ob es der nach dem Moser-System arbeitenden Fabrik gelingen wird, ausser den Pianino's und Stutzflügeln auch Konzertflügel von grosser Wirkung und namentlich von genügend starkem Basse herzustellen. Das Ausprobiren wird Zeit kosten, ebenso dann auch das Urtheil, ob die Verbesserung gross oder klein oder negativ, ob sie allgemein oder nur für besondere Zwecke brauchbar ist, ob sich die Klaviere länger halten als andere u. s. f. Das Publikum — die letzte Instanz — kann warten. Nur des Redens wäre jetzt wohl genug. Wir Unbetheiligten wollen uns die Zeit lieber mit Musik vertreiben, sei's auch noch auf alten Klavieren, wenn nur die Stücke und die Ausführung gut ist.“

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die letzte Versammlung am 13. Februar war reich an anziehenden musikalischen Gaben. Die Concertsängerin Frau Mueller-Schmitt erfreute durch den ausdrucksvollen Vortrag von Liedern Schubert's, Brahms's und Weingartner's. Der Pianist Hr. Arthur Speed bekundete in einem interessanten, sehr umfangreichen Variationenwerk von Bungert, ausser bedeutendem technischen Können und sehr schöner Tonbildung, einen seelisch belebten, warmen und nüancenreichen Vortrag. Hr. Willy Benda, Cellist aus Glasgow, spielte mit Hrn. Speed die selten gehörten schönen Variations concertantes von Mendelssohn und eine Reihe Soli klassischen und modernen Stils, in denen vor allem sein ausgezeichnet edler und klangreicher Gesangton, und die innige und doch nichts weniger als weichliche Gefühlsart, mit welcher er Cantilenen erfasst und wiedergiebt, hervortrat. Der Sitzungsabend war sehr zahlreich besucht.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Instrumentenbauer und -Verleiher

Musiklehrer und ausübende Künstler

Klavierstimmer

Anzeigen.

Dieser N. ist das Programm des **43.** und **44. historischen Konzerts** der Musikschule des **Prof. Luigi Chiaffarelli** in **San Paulo,** Brasilien, beigelegt.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) **Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3
[...]nd Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4080) 1,50 M, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 6. Berlin, 15. März 1900. XXIII. Jahrgang.

Franz Kullack,

Königlicher Professor.



In Berlin hat sich das musikpädagogische Leben in den letzten 50 Jahren zu hoher Blüthe entfaltet, ein grosser Theil dieser gedeihlichen Entwicklung knüpft sich an den Namen „Theodor Kullack“, dem Vater des obengenannten —, es ist nicht möglich von dem Sohne zu sprechen, ohne seines berühmten Vaters zu gedenken. Vor 50 Jahren, 1850, wurde hier in Berlin das erste Konservatorium für Musik gegründet, (es war überhaupt das zweite in Deutschland, nur Leipzig war vorangegangen), seine Begründer waren Julius Stern, A. B. Marx und Theodor Kullack. Schon 5 Jahre später trennte sich der Letztere von seinen beiden Genossen und begründete ein eigenes Konservatorium, die „Neue Akademie der Tonkunst,“ die in kurzer Zeit einen Aufschwung nehmen sollte, wie er wohl noch keinem Privatunternehmen beschieden gewesen. Die Anstalt zählte nach einem Jahre bereits 150 Schüler, nach 25 Jahren über 1000. — Theodor Kullacks Name hatte schon vor der Begründung seiner Akademie den Klang eines ausgezeichneten Pädagogen. In einem kleinen Posenschen Städtchen, 1818 geboren, genoss er den vorzüglichen Unterricht von Albert Agthe in Posen und hatte schon in seinem 11. Jahre das Glück, in einem Concert am Berliner Hofe mitwirken zu können. Nach vollendeten Gymnasialstudien in Züllichau kam er in seinem 17. Jahre wieder nach Berlin und fand

hier in seinem früheren Lehrer Agthe, der inzwischen nach Berlin übergesiedelt war, eine kräftige Unterstützung. Er setzte seine Studien eifrig fort, machte eine Kunstreise nach Wien und erhielt dort den Ruf, den Unterricht der Prinzessin Anna am Preussischen Hofe zu übernehmen; durch das grosse Vertrauen, welches er sich in seinem Amte erwarb, wurde er nach und nach der Lehrer sämmtlicher Prinzen und Prinzessinnen des Hofes, wirkte in allen Hofconcerten mit und erhielt 1846 den Titel eines Königlichen Hofpianisten. So befestigte sich sein Ruf als ausgezeichneter Pädagoge schon vor der Begründung seiner Akademie, ihre Eröffnung trug seinen Namen weit über Berlins Grenzen hinaus, die Schüler strömten aus allen Ländern hinzu, die „Methode Kullack" genoss im pianistischen Lager einen Ansehens, wie es die Geschichte der Pädagogik vorher wohl nicht aufzuweisen gehabt.

Theodor Kullack's Methode, die die Erzielung eines vollen, schönen und grossen Tones erstrebte und auf Grundlage einer vollendeten Technik die künstlerische und geistige Durchdringung zu erreichen suchte — eine Methode, die das zu erstrebende Ideal aller echten und tüchtigen Lehrer ist —, sie stützte sich bei ihm auf eine überlegenes Wissen und Können, auf eine vertiefte Eindringen in den Geist des Lehrstoffes, auf die methodische Anordnung desselben auf wissenschaftlicher Grundlage, auf die heilige Begeisterung, die er selbst von seinem Lehrberuf hatte. Dazu hatte ihm die Natur die Gabe einer überzeugenden Autorität verliehen, die sich in seinem ganzen Thun ausprägte und magnetisch auf seine Schüler wirkte, so dass sie mit voller Hingebung willig und bereit seinen Lehren folgten und ihre volle Kraft einsetzten, sich die Zufriedenheit ihres hochverehrten Führers zu erwerben. Durch diese selten vereinten, künstlerischen und menschlichen Eigenschaften gelang es Theodor Kullack, die glänzenden Resultate zu erzielen, die sich an seinen Namen und seine Akademie knüpften. Seine grosse schöpferische Begabung, speciell auf pädagogischem Gebiete, trug nicht wenig dazu bei: seine „Materialien für den Elementar-Klavierunterricht", seine „Uebungen und Handstücke" M. Bahn, Berlin, seine entzückenden beiden Hefte „Kinderleben", M. Bahn, Berlin, dazu seine grossartige, durch kein zweites Werk übertroffene „Oktavenschule", Schlesinger, Berlin, legen Zeugniss für seine eminente Bedeutung als Lehrer ab; sie zeigen, wie sein Geist zugleich das Kleinste, wie das Grösste mit gleichem Eifer und gleicher Einsicht umfasste und mit vollem Geschick auszuführen wusste. — Als Theodor Kullack, erst 64 Jahre alt, in vollster körperlicher und geistiger Frische plötzlich durch einen Schlagfluss aus seiner Arbeitsthätigkeit und dem Leben gerissen wurde, da war die Bestürzung gross und der Verlust für die Kunst anscheinend unersetzlich.

Aber Theodor Kullack hatte sich in seinem Sohne den Nachfolger erzogen, der berufen war, die künstlerische Hinterlassenschaft seines Vaters anzutreten. Ehe ich mich ihm, der heute in voller Lebenskraft hier wirkt, zuwende, möchte ich nur mit einigen flüchtigen Worten eines anderen Vertreters des Namens Kullack gedenken, der feinen, sympathischen Künstlergestalt Adolf Kullack's, des jüngeren, so früh verstorbenen Bruders von Theodor Kullack. Er wirkte in stiller Mitarbeiterschaft als Lehrer neben seinem gefeierten Bruder, vertiefte sich mehr in die philosophischen Probleme seiner Kunst und veröffentlichte neben vielen kleineren Artikeln in Zeitschriften die damals epochemachenden Werke „Vom Musikalisch Schönen" und „Die Aesthetik des Klavierspiels", Werke, die heut noch ihren Werth haben und von denen besonders das letztere über die Kunst des Vortrages manch neues Licht erschloss.

Franz Kullack, dem meine Besprechung heute gilt, wurde 1844 zu Berlin als erstes Kind seiner Eltern geboren und ist aus der Schule seines Vaters hervorgegangen. Seine ersten musikalischen Studien leitete Albert Agthe, der frühere Lehrer des Vaters, der damals noch einigen Unterricht, mehr nach freier Wahl, an der Akademie ertheilte. Der kleine Franz zeigte zunächst wenig Neigung für die Musik, er interessirte sich viel lebhafter für das Ingenieurwesen und erst als er der neu gegründeten Akademie als Schüler eingereiht ward, als er mit Violoncello-Unterricht bei den Königlichen Kammermusikern Wohlers und Espenhahn begann und in der damals unter Wieprecht's Leitung stehenden Orchesterklasse Anregungen mannigfacher Art empfing, vor allem aber als ihn sein Vater im Klavierspiel unterrichtete, da öffnete sich ihm eine neue Welt und die Musik wurde fortan das Ideal seiner Seele. Er schildert es selbst, welchen Eindruck er von dem Unterricht seines Vaters empfing, wie dieser es verstand, den Schüler für die höchsten Ziele der Kunst zu begeistern und ihm zugleich die Bahn zu diesen Zielen mit genialer Klarheit vorzuzeichnen. — Seine künstlerische Ausbildung war die denkbar umfassendste, wirkten doch zu jener Zeit die hervorragendsten Kräfte an der Akademie und neben allen praktischen Fächern waren es Richard Würst und der berühmte Theoretiker A. B. Marx, die den Jüngling in die Geheimnisse der Komposition und der verwandten Kunstzweige einführten.

Als Franz Kullack im Jahre 1864 sein Abiturientenexamen absolvirt hatte, sandte ihn der Vater, der den geistigen Horizont des Jünglings nach allen Richtungen zu erweitern wünschte, nach Paris, wo er drei Winter verweilte, um sich neben der französischen Sprache hauptsächlich im Gesang auszubilden. Devin Duvivier, ein Schüler des berühmten Garcia, war sein Lehrer. Durch den Verkehr mit hervorragenden Persönlichkeiten und gleichgesinnten Freunden gestaltete sich das Pariser Leben für den strebsamen Kunstjünger zu einem höchst anregenden, mit Charles Wehle, einem bekannten Komponisten, und Hermann Papendieck schloss er innige Freundschaft, zu Henry Litolff, der zu jener Zeit wieder in Paris lebte, trat er in Beziehungen. — In Bezug auf sein Klavierspiel blieb er sein eigener Lehrer und bildete sich durch Hören und eifrigen Studium auf der Grundlage der von seinem Vater empfan-

genen Prinzipien weiter. Auch ein Konzert im Saal Erard fällt in diese Zeit, aber Franz Kullack fühlte es schon damals, dass sein Körper den Vorbedingungen der Virtuosenlaufbahn nicht gewachsen war. So widmete er sich denn, in die Heimath zurückgekehrt, mit voller Hingebung dem Lehrberuf und der Komposition. Die „Akademie der Tonkunst" hatte sich damals schon ihren Weltruf erobert und die Talente strömten ihr von allen Seiten zu. Theodor Kullack erkannte schnell, welch grosses pädagogisches Talent in dem Sohne lebte, er legte vertrauungsvoll die Ausbildung jugendlicher hervorragend begabter Schüler in seine Hände und die ausgezeichneten Erfolge, die er bei einer Adele aus der Ohe, Therese Hennes, Helene Geisler u. A. erzielte, begründeten seinen Ruf als eines vorzüglichen Lehrers. In diese Zeit fallen, nachdem er schon früher einige grössere, selbstständige Kompositionen, eine Ouverture zu Julius Caesar, eine 3aktige Oper Inez de Castro und kleinere Solostücke veröffentlicht hatte, seine ersten musikpädagogischen Werke, Bearbeitungen klassischer Werke, über die ich später im Zusammenhang berichten will. Ich verfolge nur erst noch kurz die weiteren äusseren Lebensschicksale unseres Künstlers, dessen stilles Wirken an der Seite des Vaters jetzt jäh durch dessen plötzlichen Tod unterbrochen wurde, ein Gehirnschlag machte in der Nacht des 1. März 1882 seinem rastlosen Wirken ein Ende. Die Anstalt stand im Zenith ihres Ruhmes, es wirkten nahezu 100 Lehrer an derselben, die Schülerzahl belief sich auf ca. 1100. Franz Kullack, von dem allgemeinen Vertrauen getragen, übernahm die Oberleitung und widmete sich mit vollster Hingebung und mit Anspannung seiner ganzen Kraft dem gewaltigen Getriebe. Er bestrebte sich nach allen Richtungen, den Anforderungen und den Fortschritten der Zeit Rechnung zu tragen, so liess er eine kleine Orgel in den Räumen der Anstalt aufstellen und führte Orgelunterricht als neue Disciplin ein, die Orchester- und Chorabtheilungen erfuhren besondere Berücksichtigungen, so dass die üblichen, in der Singakademie stattfindenden Aufführungen zum Theil mit eigenem Orchester ausgeführt werden konnten. Er erreichte es, dass Händel's Messias mit eigenen Kräften zur Aufführung kam, — Beethoven's 9 Sinfonie war als nächste grosse Aufgabe gestellt, da versagte ihm plötzlich der Körper den Dienst, seine Nerven waren durch die ununterbrochene Anspannung, die die Leitung eines so grossartigen Unternehmens, verbunden mit eigener, vermehrter Stundenzahl, erfordert, in hochgradigster Erregung, — der Arzt rieth dringend zu einer gänzlichen und längeren Unterbrechung jeglicher Thätigkeit —, am 1. Juli 1890 legte Franz Kullack die Leitung der „Neuen Akademie der Tonkunst" nieder, die Pforten des berühmten Institutes wurden geschlossen.

Zur Wiederherstellung seiner zerstörten Nerven ging Franz Kullack nach dem Süden, er bereiste Italien und den Orient, er fühlte die langsame, aber stetige Wiederkehr seiner Kräfte, und als er nach langer Abwesenheit nach Berlin zurückgekehrt, da war auch sein Thätigkeitsbedürfniss wieder erwacht und der alte, liebgewonnene Beruf lockte zu erneuter Ausübung. Eine Anzahl seiner früheren persönlichen Schüler und Schülerinnen meldete sich sofort wieder, die Form des Klassenunterrichts war ihm einmal lieb und vertraut und so eröffnete er 1891 seine „Akademie für höheres Klavierspiel", in der Absicht einer derartigen Begrenzung, dass er den Unterricht allein ertheilen konnte. Aber die Zahl der Schülerinnen wuchs, es meldeten sich auch solche, die für seine Klassen noch nicht genügend vorbereitet waren, so wählte sich Kullack aus der Zahl der von ihm geschulten und ausgebildeten Lehrkräfte die berufensten aus, von denen er die Ueberzeugung hatte, dass sie mit Hingebung und Treue seinen pädagogischen Grundsätzen und seiner Methode folgten, um ihm die jüngeren Schüler in seinem Sinne vorzubilden. So lebt die Schöpfung seines grossen Vaters in engerem Rahmen fort und die Traditionen, die sich an den Namen Kullack und seine Methode knüpfen, sind nicht verblasst.

(Schluss folgt.)

Professor Graben-Hoffmann.

Ein Gedenkblatt zu seinem achtzigsten Geburtstag

Von Dr. Adolph Kohut.

(Schluss).

Sehr interessant sind die Ausführungen Emanuel Geibels in einem Briefe an den Dichter über Volkshymnen. Dieselben sind in einem Briefe an den Komponisten vom 23. Juni 1878 niedergelegt und lauten:

„Verehrter Herr und Freund.

Ich habe mir Ihre Melodien vorspielen lassen und finde sie würdig, sangbar und zweckentsprechend, allein eine Volkshymne lässt sich nicht nach Willkür dichten, ein solcher Text, der zugleich gehaltvoll und allgemein fasslich sein soll, ebenso jeden subjektiven Gefühlsausdruck, wie alles Triviale zu meiden hat, muss in glücklicher Stunde vom Himmel fallen und ich glaube kaum, dass mir diese glückliche Stunde noch beschieden sein wird, da ich seit längerer Zeit sehr leidend bin und fast nichts mehr produciere. Sie werden daher verzeihen, dass ich Ihnen Ihre Produktion ohne Text zurücksende, sollte mir wieder ein derartiges Lied kommen und ich verspreche Ihnen, darauf zu sinnen, so habe ich mir die Melodie genügsam eingeprägt, um mich bei der Formgebung daran anzulehnen. Doch zweifle ich, wie gesagt, sehr

zu dem Gelingen und muss Sie deshalb bitten, in keiner Weise auf mich rechnen zu wollen.

Mit hochachtungsvollem Grusse

freundschaftlichst

Emanuel Geibel."

Kein Geringerer als der grosse Generalfeldmarschall Graf von Moltke, dessen 100. Geburtstag am 26. Oktober d. J. voraussichtlich ganz Deutschland in pietätvoller Weise begehen wird, schreibt dem Komponisten über seine „Kinderlieder" aus Berlin vom 13. Dezember 1869 das Folgende:

„Geehrter Herr Professor!

Indem ich Ihnen für die Uebersendung Ihrer Kinderlieder besten Dank sage, nehme ich mit Vergnügen die Dedication des hübschen Marsches an, den Sie nach meinem Namen zu nennen wünschen. Ich habe mir eine Ihrer Kompositionen auf dem Klavier vorspielen lassen und dann die Partitur der Kapelle des Eisenbahnregiments überwiesen, von welcher ich dieselbe bei nächster Zeit zu hören hoffe.

Hochachtungsvoll

ergebenst

Graf Moltke, Feldmarschall."

Originell ist ein Ausspruch im Album Graben-Hoffmann's, welcher von dem berühmten dänischen Märchendichter Andersen herrührt, er schreibt: „Das Leben ist das schönste Märchen" (Dresden, 15. August 1857); hierzu machte dann Berthold Auerbach die Fortsetzung: „An Wunderfügungen überreich", und den Schluss verfasste der Dramatiker Wilhelm Wolfsohn: „Und solche Dichter machen Märchen zum schönsten Leben."

Sein Album ist überhaupt überreich an Aufzeichnungen grosser Geisteshereoen und unsere Leser wird es gewiss interessieren, das Zeugniss kennen zu lernen, das Richard Wagner, damals Kgl. sächsischer Kapellmeister, vor 55 Jahren Graben-Hoffmann ausstellte, es lautet:

„Dresden, 21. April 1845.

Herr Gustav Hoffmann hat durch eine Probe, in welcher er Verschiedenes vortrug, sich auch mir als hoffnungsvoller Sänger bekannt gemacht und ist ihm von Seiten der Dresdener Hoftheater-Direktion eine günstige Aussicht gestellt worden, da er schon jetzt verschiedenen Bühnen von dem grössten Nutzen zu sein erwarten lässt. Da er für jetzt besonders nöthig hat, durch möglichst häufiges Auftreten, die für sein Fach (, dem eines Barytons) erforderliche Routine zu gewinnen, ist ihm gerathen worden, sich zunächst einer Bühne zuzuwenden, an welcher das Fach weniger besetzt sei, als grade jetzt an der Dresdener Hofbühne und gern ertheile ich Herrn Hoffmann für ein solches Theater meine angelegentlichste Empfehlung."

Köstlich ist ein Ausspruch des Liederkomponisten Ferdinand Gumbert vom 8. Okt. 1869: „Was die modernen Lieder betrifft, pflege ich oft zu sagen: Wenn wir im Walde ohne Piano dergleichen sängen, hielten uns die Vögel für verrückt."

Wir finden hier auch den launigen Humoristen A. v. Winterfeld; dieser pflegte in der Trarbach'schen Weinhandlung zu Berlin mit Graben-Hoffmann und anderen Dichtern und Schriftstellern einmal wöchentlich zusammen zu kommen. Am 7. Februar 1872 an einem solchen Abend schrieb er das lustige Ding:

Winterfeld, Conradi, Hein,
Schenkten stets Moselwein sich ein,
Doch an jedem Mittwochsdatum
Schluckte Graben-Hoffmann Natrum,
Trank dazu 'nen halben Eimer
Sodawasser, Walporzheimer.

Das Publikum ist leicht geneigt, einen Dichter oder Künstler mit dem zu identificiren, was er am schönsten auszudrücken im Stande ist. Der Komponist von Trinkliedern muss ein Trinker, der von Liebesliedern ein Liebender, der Darsteller von tragischen Sachen ein Trauriger und der [illegible] zur Freude hinneigende Künstler ein Glücklicher sein. Eine schlagende Widerlegung dieser Anschauung bildet Graben-Hoffmann. In einer Gesellschaft mit einem der ersten Weinhändler und grossen Musikenthusiasten trug unser Komponist wie gewöhnlich seine „500 000 Teufel" vor. Nachdem der stürmische Beifall verrauscht war, trat der Kunstenthusiast zu ihm heran und redete ihn mit schlauer Miene an: „Sie sind der feinste Kunde in der musikalischen Malerei, ich aber habe Sie doch gleich errathen, soll ich Ihnen sagen, woran Sie bei dem [illegible] am Schlusse Ihres Liedes gedacht haben — an Cliquot!" — „Cliquot? Was ist das?" — Hoffmann hatte bis dahin so wenig Champagner getrunken, dass er nicht einmal wusste, dass es verschiedene Sorten von diesem Getränk giebt und dass Cliquot eine der besten darunter ist.

Von der Misere der musikalischen Tondichter in der alten guten Zeit erzählen auch die 500 000 Teufel des Komponisten. Nach der glänzenden Aufnahme dieses Liedes wollte unser Meister dasselbe begreiflicherweise auch veröffentlichen. Nachdem ihm Wilhelm Scholz, der nachmals als Zeichner des Kladderadatsch berühmt werden sollte, die Titelvignette gezeichnet hatte, ging er zum Besitzer der Trautwein'schen Musikalienhandlung, Namens Gutmann, dem er die Komposition anbot, dem gefiel der Text nicht, und so war denn Graben-Hoffmann froh, dass Schlesinger, dessen Musikalienhandlung sich „im eigenen Hause" unter den Linden befand, die Platte und den Stein dem Drucker bezahlen wollte und dafür das Lied als uneingeschränktes Eigenthum erhielt, der Verlagsschein, wonach das Werk für alle Zeiten und Länder auf den Verleger überging, wurde unterzeichnet und der Komponist hatte Zeit seines Lebens das Nachsehen. „Es sind jetzt 50 Jahre her", sagte mir einst der greise Meister, „aber noch immer ist die Erinnerung in mir lebendig geblieben an die tiefe Wehmuth, die mich damals ergriff, mir war, als hätte ich einen Schatz gehoben und sähe ihn nun vor meinen Augen in die Erde sinken." Erst nach vielen Jahren erhielt er für eine Polonaise, die er nach diesem Liede machte, ein Honorar von — 2 Friedrichs-d'ors. Das genügt!

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Am Ende des Februars stand Eugen d'Albert im Vordergrund des Interesses. Er liess sich zweimal als Klavierspieler hören, wirkte als Dirigent und brachte einige ältere Werke, ein neues Cellokonzert und eine neue Oper zur Aufführung. Das Konzert im Beethovensaal, wo der junge Meister mit seiner Gattin, Herrn von [illegible], dem Philharmonischen Orchester und einem Damenchor Bruchstücke aus seiner Oper „Gernot" vorführte, war eine der genussreichsten Veranstaltungen der Saison. Die Art, wie er seine Werke dirigirte, vor allem aber wie er mit seiner Gattin musizirte, die einige Lieder und die Konzertscene „Seejungfräulein" sang, war ungemein reizvoll und trug den Stempel der Vollendung. Frau **Hermine d'Albert** erwies sich dabei als eine Sängerin von grossem technischen Können, die ihre metallische, ausdrucksreiche Stimme recht in der Gewalt hat. Ihr Vortrag steht auf hoher Stufe vermöge einer Intelligenz, die scharf zu gliedern und das Wichtige effektvoll hervorzuheben weiss, ohne andere als vornehme künstlerische Mittel anzuwenden. Übt die Wärme ihres Empfindens unfehlbar ihre Wirkung auf das Publikum, so freut sich der Fachmann an der echt musikalischen Art der Phrasirung und Intonation. Alles in allem eine überlegene Erscheinung, die einen tiefgehenden Eindruck nicht verfehlte.

Das Cellokonzert (in C-dur) ist eine werthvolle Bereicherung der einschlägigen Litteratur. Es ist eine ernste Arbeit, keine Virtuosenmusik, obgleich der Solopart mit Schwierigkeiten gespickt ist. Interessant ist die freie Behandlung der Konzertform in einem Satze, lobenswerth die feine Abwägung der Klangverhältnisse zwischen dem konzertirenden Instrument und dem Orchester. Herr Professor **Hugo Becker** aus Frankfurt a. M. erntete mit der Novität einen starken Erfolg. Er ist ein in jeder Beziehung hervorragender Spieler, sowohl durch seine musikalischen, wie durch seine virtuosen Qualitäten. Seine Technik gesellt der Meisterschaft die Anmuth, und die weiche, fast violinistische Behandlung des Instrumentes zeigt den Schüler seines berühmten Vaters Jean. Der Eindruck seiner Eigenart verstärkte sich noch an dem Abend, den der Künstler bald darauf mit d'Albert in der Singakademie gab. Die beiden Herren spielten vier Cellosonaten, gewiss ein Wagniss*), zwei von Beethoven (op. 102, C- und D-dur), eine von Richard Strauss (op. 6) und eine von Brahms (F-dur), und erweckten damit einen solchen Enthusiasmus, dass das Finale der Brahms'schen Sonate wiederholt werden musste. Man kann sich eine vollendetere Wiedergabe dieser Werke gar nicht vorstellen, das Zusammenspiel ging völlig in einem einheitlichen Willensausdruck auf.

Ueber Eugen d'Albert als Componisten gehen die Ansichten noch weit auseinander. d'Albert hat aber von Jugend auf die Genugthuung gehabt, gerade von ersten berühmtesten Fachgenossen auch nach dieser Richtung hoch veranschlagt zu werden. Für mich steht es ausser allem Zweifel, dass er schöpferisch mit zu den begabtesten lebenden Musikern gehört. Er hat ausgesprochenes Formtalent, die Erfindung fliesst ihm reichlich, nicht mühsam gequält, wenn sie auch nicht immer sehr prägnant ist, und über die Mittel des vokalen und namentlich des instrumentalen Satzes hat er sich völlige Herrschaft angeeignet. Auf der einen Seite von Brahms, auf der anderen von Wagner abhängig, ist d'Albert doch nicht eigentlich unselbstständig. Er hat uns stets etwas zu sagen, seine Tonsprache ist kein blosses Musikmachen. Bei aller Complicirtheit, ja zuweilen grüblerischem Ernst seines Ausdrucks bleibt er immer natürlich; eine naive Wahrhaftigkeit und das ursprünglich Musikalische in ihm sind es, was an ihm interessirt und eine günstige Weiterentwicklung erhoffen lassen. In seinem neuesten Werke, dem einaktigen Drama „Kain" zeigt sich sein Darstellungsvermögen gegen früher wesentlich erweitert und vertieft. Mit der Nachdichtung der biblischen Erzählung hat ihm **Heinrich Bulthaupt** einen ernsten, für die musikalische Behandlung fast zu verinnerlichten Stoff geliefert. Aber immerhin war das besser, als wenn der Dichter eines der üblichen Libretti verfasst hätte, die in schablonenhafter, äusserlicher Weise den Vorwand für die musikalische Ausschlachtung theatralischer Effekte bieten. Eine so ernste Natur wie d'Albert vermochte an diesem Stoffe heranzureifen und seine Kräfte zeigen, wenn auch nicht Alles zu bühnenwirksamer Gestaltung gelangen konnte. Mit grosser Beweglichkeit folgt der Componist den seelischen Vorgängen der psychologischen Entwicklung der Charaktere gehaltvoll, entsprechend den leitenden Ideen des Dramas sind seine Motive und erheben sich in den wichtigsten Momenten zu grosser Eindringlichkeit. d'Albert's Fähigkeit, mit den Farben des Orchesters zu malen und mannigfache Stimmungen zu erzeugen, tritt auch in der Kain-Partitur auffällig hervor. Auf Einzelheiten einzugehen, muss ich mir hier versagen. In der Erstaufführung, die in ihrer künstlerischen Abrundung und Sicherheit das Produkt der gewissenhaften Bemühungen des Dirigenten **Dr. Muck** war, zeichneten sich in den beiden Hauptrollen Kain und Abel die Herren **Hoffmann** und **Grüning** aus. Die Aufnahme war eine ehrenvolle, kein gewöhnlicher Theatererfolg. Die Zuhörerschaft schien von der Erkenntniss durchdrungen, dass hier ein ernstes bedeutendes Kunstwerk aus der Taufe gehoben war, dessen Werth unabhängig von einem schwer vorauszusagenden Bühnenleben bestehen bleibt.

Zwei grössere Verbindungen gaben in den letzten Wochen in der Philharmonie ihre Konzerte: der **Berliner Lehrergesangverein** und die vereinigten **Wagnervereine von Berlin und Potsdam**. Der erstgenannte stattliche Männerchor brachte unter Leitung seines Dirigenten **Prof. Felix Schmidt** eine Reihe neuer, zum Theil werthvoller Gesänge zum Vortrag und stellte damit wie mit der Art ihrer Aufführung seinem künstlerischen Streben das beste Zeugniss aus. Die Wagnervereine hatten zwar noch nicht auf-

geführte Werke aufs Programm gesetzt: eine Orchesterfantasie „Sursum corda" von **Alexander Ritter** und die Cantate für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester „Le cinq mai" von **Hector Berlioz**. Erfreulich war nur die letztere Bekanntschaft. Die Cantate, die Berlioz unter dem Eindruck der Napoleon-Verherrlichung im Jahre 1834 schrieb, zeigt alle Vorzüge des genialen Franzosen, seine eigenartige und warme Melodik, sein glückliches Experimentiren mit formalen und klanglichen Neuerungen und giebt in knappem Rahmen ein ergreifendes Stimmungsbild. Herr **Baptist Hoffmann** sang das Solo in vornehm künstlerischer Weise mit wohl getroffenem Stimmklang. Eine nicht in allen Theilen befriedigende Aufführung der Neunten Sinfonie machte den Beschluss des Abends, der unter der Direction von **Richard Strauss** zuvor noch Bruchstücke aus Wagner'schen Werken gebracht hatte.

Aus der Zahl der Klavierabende möchte ich die von **Ossip Gabrilowitsch, Gertrude Peppercorn** und **Anton Förster** hervorheben. Gabrilowitsch verkörpert in charakteristischer Weise das slavische Element in seinem Temperament wie in der schwermüthig-melancholischen Art seines Wesens. Entzückend ist sein voller und weicher Anschlag. Daher wenigstens gesellte sich diesen Eigenschaften eine frühreife musikalische Klugheit, die sich in dem Massvollen und in der Klarheit seines Spieles ausspricht. An seinem letzten Klavierabend in der Singakademie trat dieser Vorzug zurück, jene andere Seite seines Naturells dagegen in den Vordergrund, und das konnte namentlich einem Werke wie den Händel-Variationen von Brahms nicht zum Vortheil gereichen. Herr Anton Förster hat von Anbeginn an so sehr den Virtuosen hervorgekehrt, als dass es ihm nicht schwer fallen müsste, an den ernsten Musiker, der er ohne Zweifel ist, so recht glauben zu machen. Aber auch wenn ihm das nicht gelingen sollte, bliebe er eine berechtigte und fesselnde Erscheinung, weil seine Technik nicht nur meisterlich ist, sondern den Stempel des ganz Individuellen trägt. So wird man ihn nie ohne Vergnügen und nie ohne Gewinn zu hören. Frl. Peppercorn zeigte mit ihrer Wiedergabe der Beethoven'schen Appassionata nicht nur ein ungewöhnliches Können, sondern auch tiefer liegende musikalische Eigenschaften, die ihrem zweiten Konzerte mit Interesse entgegensehen lassen.

In diesen Tagen hat auch **Alfred Reisenauer** seine Vorträge im *Bechstein-Saal*, die diesmal drei Abende umfassten, beendet. Ueber den Künstler, der sich in rastloser innerer Arbeit zu den ersten seines Faches aufgeschwungen hat, kann ich nur wiederholen, was ich an anderer Stelle über ihn geäussert habe. Er theilt mit den Besten die technische Beherrschung des Instrumentes und überragt die meisten als Musiker. Er lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf das vorgeführte Werk; er ist korrekt ohne Pedanterie, objektiv, ohne kühl zu sein. Weniger als andere grosse Pianisten der Gegenwart geht Reisenauer auf den blossen Klaviereffekt aus. Das Fehlen jeder Coloristik wird freilich manchmal auch als Mangel an Reiz empfunden. Seine feste Rhythmik und der diskrete Pedalgebrauch machen sein Spiel gesund und klar, und das that besonders doppelt wohl. Mit Beethovens As-dur Sonate (op. 110) bot Reisenauer eine vollendete Leistung; in den Bagatellen und dem Rondo „Die Wuth über den verlorenen Groschen" liess er einen nie die Anmuth verleugnenden Humor walten.

Die Liederabende führten einige junge, noch recht unreife Talente in unsere Konzertsäle. Von bewährten Kräften liess sich Frl. **Camilla Landi** hören. Die Pracht ihrer Stimmmittel ist geeignet, einen hohen Genuss zu gewähren. In französischen und italienischen Gesängen ist sie auch eine hervorragende Künstlerin des Vortrags. Nur das deutsche Lied führt die Sängerin auf ein ihr ungünstiges Gebiet, das sie weder technisch noch geistig völlig beherrscht. Hier kann nur das schöne Organ und die Persönlichkeit mit ihrem oft elementar hervorbrechenden Empfinden einigermassen entschädigen. Der mitwirkende Herr **Waefelghem** verschaffte uns die willkommene Gelegenheit, eine Viola d'amour einmal gründlicher kennen zu lernen. Wir hören sonst diese grosse Bratsche mit ihren sieben Darm- und sieben Metallsaiten eigentlich nur noch in Meyerbeer's „Hugenotten", wo sie im ersten Akt die Romanze des Raoul begleitet. Im 17. Jahrhundert viel verbreitet, ist das Instrument jetzt zu Unrecht verschollen, denn sein Ton klingt durch das Mitschwingen der Metallsaiten ausserordentlich reizvoll, und mancherlei eigenthümliche Effekte lassen sich auf ihm hervorbringen.

Der Geiger **Franz Ondříček** entfaltete erst in seinem zweiten Konzert, das im Beethovensaal stattfand, sein ganzes Können. Er ist ein musikalisch gediegener und dabei virtuoser Meister der Violine, der in der Cantilene über einen schönen, tragenden Ton verfügt. Was seinem Spiel fehlt, ist der Zauber des Persönlichen. Im Passagenwerk, das an sich sauber auch im schnellsten Tempo herauskommt, wird der Klang leicht dumpf und rauh und beeinträchtigt dadurch die Freude des Hörers.

Ein empfehlenswerthes Unternehmen sind die Trioabende von **Martha Remmert, Henri Petri** und **Georg Wille**. Die drei Künstler haben sich zur Wiedergabe sämmtlicher Beethoven'schen Trios in drei Konzerten vereinigt und für ihr erstes, mit bestem Gelingen durchgeführtes Programm ein verständnissvolles und dankbares Publikum gefunden.

Dr. Leopold Schmidt.

— Das im Februar in der hiesigen Lutherkirche stattgehabte geistliche Concert gestaltete sich wiederum zu einem genussreichen. Unter den vorgeführten Gesang- und Instrumental-Werken verdienten besondere Beachtung die Orgelvorträge des Herrn Walter *Scharwenka*, eines aus der bewährten Schule des Orgelmeisters *Franz Grunicke* hervorgegangenen Musikers. Sein sauberes durchdachtes Spiel, gepaart mit einer bereits künstlerisch entwickelten Fertigkeit im Registriren erweckten sichtlich Interesse und Freude. — Er spielte op. 98 Sonate a-moll von Rheinberger und zwei grössere Werke von S. Bach: Tripel-Fuge Es-dur und Toccata und Fuge d-moll. J.

Von hier und ausserhalb.

— Herr Professor Dr M Blumner hat das Amt des Direktors der Singakademie niedergelegt. Die Wahl eines neuen Direktors steht also für die nächste Zeit in Aussicht.

— Der Königliche Kommerzienrath Karl Bechstein, ist am 6. März hier gestorben. Aus den kleinsten Anfängen hat er seine Klavierfabrik, die er 1853 begründete, durch hohe Intelligenz, ungewöhnliche Geschicklichkeit und rastlosen Fleiss zu einer umfangreichen und weltberühmten entwickelt. In Gotha, wo er am 1 Juni 1826 geboren wurde, erlernte er das Tischlern. Als Handwerksbursche kam er nach Berlin. Neigung und Begabung für die Musik leiteten ihn zum Instrumentenbau, worin er in wenigen Jahren so erhebliche Kenntnisse und so viel Fertigkeit sich erworben hatte, dass er in die Perau'sche Fabrik, damals eine der angesehensten, als Geschäftsführer eintreten konnte. Später hin bildete er sich in Paris und London noch weiter aus. Nur geringe Geldmittel standen Bechstein für ein eigenes Unternehmen zu Gebote. Doch wagte er's, und der Erfolg blieb nicht aus. Auf seine durch edle Klangschönheit und präcise Spielart sich auszeichnenden Klaviere lenkte er zuerst das Interesse von Liszt, Henselt und Alex. Dreyschock. Diesen schlossen dann Rubinstein, Bülow und d'Albert sich an, und heute giebt es nur sehr wenige Pianisten, die die Bechstein'schen Instrumente nicht bevorzugten. Indem sie von hervorragenden Künstlern in die Öffentlichkeit gebracht wurden, fanden sie schnell auch Eingang in die Kreise der Musikliebhaber. So stieg die Nachfrage nach ihnen immer höher. Um sie zu befriedigen, reichte die erste Fabrik nicht mehr aus. Neben ihr mussten noch vier andere mit der Zeit errichtet werden, zumal auch im Ausland die Bechstein'schen Klaviere sich mehr und mehr verbreiteten. Gegenwärtig sind 750 Arbeiter in den Fabriken beschäftigt, aus ihnen gehen jährlich über 3000 Instrumente hervor — das kleine Haus Bechsteins in der Johannisstrasse ist zum Welthaus geworden. Es in seiner Grösse und in seinem Glanz zu erhalten, werden die Söhne des Verstorbenen Sorge tragen, die während langer Jahre mit ihrem Vater in die Fabrik sich getheilt haben. Wie in seinem Beruf hat Karl Bechstein auch im gewöhnlichen Leben sich hervorgethan. Gütig war er gegen seine Arbeiter, treu seinen Freunden, die Kunst und deren Vertreter hat er mit Eifer gefördert, den Armen Herz und Hand geöffnet. Voss. Ztg.

— Das unter dem Protektorat Seiner Majestät des Königs stehende Königliche Konservatorium für Musik zu Stuttgart hat im vergangenen Herbst 408 Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im ganzen 679 Zöglinge. Hiervon widmen sich 153 der Musik berufsmässig, und zwar 64 Schüler und 89 Schülerinnen, darunter 16 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im allgemeinen sind 292 aus Stuttgart, 98 aus dem übrigen Württemberg, 9 aus Baden, 5 aus Bayern, 2 aus Hessen-Darmstadt, 27 aus Preussen, 1 aus den Reichslanden (Elsass-Lothringen), 7 aus Sachsen, 1 aus den sächsischen Fürstenthümern, 1 aus Oesterreich-Ungarn, 15 aus der Schweiz, 4 aus Frankreich, 9 aus Grossbritannien und Irland, 2 aus Italien, 1 aus den Niederlanden, 4 aus Russland, 1 aus Griechenland, 1 aus Rumänien, 73 aus Nord-Amerika, 4 aus Süd-Amerika, 2 aus Asien, 1 aus Afrika, 1 aus Süd-Australien.

Der Unterricht wird von 26 Lehrern und 6 Lehrerinnen ertheilt, und zwar im laufenden Wintersemester in wöchentlich 406 Stunden.

— Der 21. Katalog des Antiquariats der Firma Liszt & Francke in Leipzig enthält eine grosse Zahl theoretischer und praktischer Werke, Bücher über Kirchenmusik, Sammlungen von Volksliedern, ganz besonders aber viele interessante Autographen.

— Der 98. Katalog von Friedrich Cohen, Antiquariat in Bonn, enthält die II. Autographen-Sammlung von Alexander Posonyi in Wien und zwar „Musiker“ meist kostbare Briefe und Musikmanuskripte der berühmtesten Komponisten, Virtuosen und Musikschriftsteller aller Zeiten und Völker nebst einer kleinen Auswahl von Musikdrucken und Werken zur Musik-Litteratur. Sammler und Liebhaber finden hier die kostbarsten und seltensten Original-Manuskripte und Sammlungen vereinigt.

— Zu den illustrirten Postkarten gesellt sich jetzt eine zierliche Neuigkeit, kleine Briefverschlüsse, die unter dem Namen „Hoffmann's Siegelmarken“ von Julius Hoffmann in Stuttgart herausgegeben werden. Unter den kürzlich neu erschienenen vier Serien ist eine speciell der Musik gewidmet. Die Marken stellen verschiedene allegorische Figuren dar, auf mattfarbigem Grunde zierliche Engelgestalten, die ein Instrument spielen, antike Phorminxspielerinnen und Flötenbläserinnen, Tubabläser u. s. w. Die ganze Schachtel dieser fein und zierlich ausgestatteten Marken kostet nur 30 Pfg. Wir machen unsere Leser auf die niedliche Neuheit aufmerksam.

— Maëstro Verdi erhielt das österreichisch-ungarische Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft.

— Am 17. März sind es 100 Jahre, dass Carl Zöllner, einer der fruchtbarsten Komponisten für Männergesang, zu Mittelhausen i. Th. geboren wurde. Nach Vollendung seiner Studien wirkte Zöllner 40 Jahre hindurch als Lehrer an der Rathsfreischule und am Thomas-Gymnasium in Leipzig, wo er am 25. September 1860 starb. Die beiden Männergesangvereine der Pleissenstadt haben sich verbunden, um am 18. März eine würdige Centenarfeier für den auch heute noch beliebten Liedermeister zu wohlthätigem Zwecke zu veranstalten.

— Auf das Preisausschreiben für ein Deutsches Flottenlied, welches die Firma Breitkopf u. Härtel versandt hatte, sind gegen tausend Einsendungen erfolgt. Die erwählten Preisrichter, die Herren Felix Dahn, Detlev v. Liliencron

und Julius Lohmeyer haben drei Liedern Ehrenpreise zuerkannt und zwar erhielt das volksthümliche Deutsche Flottenlied „Michel, horch, der Seewind pfeift“ von Gottfried Schwab in Darmstadt den ersten Preis, mit zwei weiteren Preisen wurden „Das Lied der Deutschen Flotte“ von Prof Dr Theodor Siebs in Greifswald und „Gürte Dich, Germania“ von Prof. Dr. Georg Thouret gekrönt. Die Verlagshandlung Breitkopf u. Härtel schreibt nunmehr den 2. Preis im Werthe von 500 M. für die Komposition eines der preisgekrönten Texte aus und giebt den Text dieser drei Preislieder nebst einem vierten, „Deutsches Matrosenlied“ von Reinhold Fuchs in Dresden, das wegen früherer Veröffentlichung in kürzerer Gestalt nicht bedacht werden konnte, unentgeltlich an die Bewerber für die Komposition ab, doch steht es den Theilnehmern an diesem zweiten Wettbewerbe frei, auch eine nicht veröffentlichte Komposition eines anderen veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Textes einzureichen. Die Kompositionen sind bis zum 15. April an die genannte Firma einzureichen, Preisrichter hierfür sind die Herren Eugen d'Albert, Felix Weingartner und Franz Wüllner

— Herrn Hofkapellmeister Dr. Muck in Berlin wurde das Officierkreuz des Ordens von Oranien-Nassau verliehen.

— Fräulein Clotilde Kleeberg wurde zum Officier des öffentlichen Unterrichts in Frankreich ernannt.

— Auf dem grossen Gesangs-Wettstreit, der anlässlich des 25jährigen Bestehens des Krefelder Sängerbundes im October d. J. in Krefeld stattfindet, wird der soeben im Musikverlage von Otto Wernthal in Berlin erschienene Männerchor von C. Jos. Brambach, op. 111, „Auferstehung“

(Gedicht von F. A. Muth)

als Massenchor von dem Rheinischen Sängerbund vorgetragen.

— Ein modern gehaltenes Pianino aus der Fabrik von L. Neufeld, Berlin, das im Kunstsalon von Keller und Reiner ausgestellt war, hat bei dem Feste des Künstler-West-Klub so gefallen, dass es auch bei der Jubiläumsfestlichkeit für Anton von Werner benutzt werden wird, da es Kraft und Fülle eines Flügels hat.

— Internationale Preisbewerbung um die Prämien der Anton Rubinstein-Stiftung. Auf Grundlage der Allerhöchst bestätigten Regeln über die internationale Preisbewerbung um die von Anton Rubinstein gestifteten Musik-Prämien wird vom Direktor des St. Petersburger Konservatoriums bekannt gemacht, dass laut den beifolgenden Punkten 3, 4, 6, 7, 8, der Regeln die Dritte Preisbewerbung am 7. (20.) August 1900 in Wien im Kleinen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde stattfinden wird.

2. Die Prämien gelangen alle fünf Jahre zur Vertheilung und zwar im Betrage von je fünftausend Francs für den Komponisten und den Pianisten. Beide Prämien können aber auch Einer Person zufallen, wenn sie in beiden Eigenschaften als derselben werth erachtet wird.

Im Falle der Nichtzuerkennung einer oder beider Prämien können an ihrer Statt zwei zweite Prämien von je zweitausend Francs bestimmt werden.

4. Die erste Preisbewerbung soll 1890 in St. Petersburg stattfinden, die zweite in Berlin, die dritte in Wien, die vierte in Paris, und so weiter in derselben Reihenfolge. Die Preisbewerbungen sollen im Laufe des August Monats stattfinden.

6. An der Preisbewerbung dürfen sich nur Personen männlichen Geschlechts im Alter von 20 bis 26 Jahren betheiligen und zwar ohne Unterschied der Nation, der Konfession und des Standes, sowie auch unabhängig davon, wo sie ihre musikalische Ausbildung erhalten haben. Personen, welche beim ersten Wettbewerb eine Prämie erhielten, werden zum folgenden nicht zugelassen, diejenigen aber, welche konkurrierten, ohne eine Prämie zu erringen, können sich am folgenden Wettbewerb betheiligen, wenn ihr Alter den genannten Bedingungen entspricht.

7. Die Prämien werden zuerkannt von einer Versammlung von Personen unter dem Vorsitz des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums, welche auf Einladung desselben von verschiedenen Konservatorien und anderen anerkannten Musikanstalten, zu je einem Delegirten, dazu bevollmächtigt werden. Die Versammlung ist funktionsberechtigt, sobald sich zwölf Personen zu derselben eingefunden haben. Die Entscheidung über die Zuerkennung einer Prämie ist durch eine Majorität von zwei Dritteln der Stimmen bedingt. Sollten von den Eingeladenen weniger als zwölf erscheinen, so hat der Leiter der Preisbewerbung das Recht, an Stelle der fehlenden, andere bekannte Musiker zu Mitgliedern der Prüfungskommission einzuladen.

8. Die Prämien können nur denjenigen Personen zuerkannt werden, welche das in dem beifolgenden Programm Verlangte ausführen. Dabei müssen die Preisrichter sich leiten lassen: für die Beurtheilung der Kompositionen von dem Schaffenstalent des Komponisten, und für die Beurtheilung der Pianisten von der künstlerisch vollendeten Ausführung.

Programm der Preisbewerbung.

a) für Komponisten

Einreichung folgender Kompositionen:

1. Ein Konzertstück für Piano mit Orchester in 2 Exemplaren der Partitur, 1 Exemplar der für ein zweites Piano eingerichteten Orchesterbegleitung, Orchesterstimmen, unter denen je 3 für die ersten und zweiten Geigen, und je 2 für Bratschen, Violoncelli und Contrabässe.
2. Eine Sonate für Piano allein, oder für Piano und ein oder mehrere Streichinstrumente, in 2 Exemplaren des Werks und einzelnen Stimmen für die betheiligten Streichinstrumente.
3. Einige kleine Stücke für Piano in je zwei Exemplaren von jedem.

Bedingung: Zur Preisbewerbung werden nur diejenigen Kompositionen zugelassen, deren Klavierpart der Komponist selbst ausführt, und die bis dahin noch nicht im Druck erschienen sind.

b) für Pianisten

Ausführung folgender Kompositionen

1. A. Rubinstein. Ein Konzert für Piano mit Orchesterbegleitung.
2. J. S. Bach. Ein Präludium nebst vierstimmiger Fuge.
3. Haydn oder Mozart. Ein Andante oder Adagio.
4. Beethoven. Eine der Sonaten op. 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111.
5. Chopin. Eine Mazurka, ein Nocturne, eine Ballade.
6. Schumann. Eine oder zwei Nummern aus den „Phantasiestücken" oder „Kreisleriana".
7. Liszt. Eine Etude.

Diejenigen, welche an der Preisbewerbung sich betheiligen wollen, haben darüber bis zum 25. Juli (7. August) 1900 eine schriftliche Eingabe an das Comptoir des St. Petersburger Konservatoriums zu richten, und demselben die nöthigen Dokumente oder deren amtlich beglaubigte Kopien über ihre Personalien und ihr Alter beizufügen.

Bücher und Musikalien.

Gustav Lazarus, op. 37. „Die gefangenen Frauen" für 3stimmigen Frauenchor, Sopran und Altsolo.

J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Die moderne Musiklitteratur ist nicht allzureich an guten Frauenchören, desto willkommener wird op. 37 von Gustav Lazarus sein. Dass der Komponist ein gediegener, feinfühliger Musiker ist, erweist sich in dem einfach und melodiös gehaltenen Werke, das durch das eingelegte Alt- und Sopran-Solo an dramatischer Kraft gewinnt. Auszuführen ist das Werk nicht schwer, da es nirgends über die an einen Durchschnittsfrauenchor zu stellenden Anforderungen hinausgeht, in seiner einfachen Melodie und seiner feinen Nuancirung wird es stets wirken, so dass es eine bedeutsame, warm zu empfehlende Bereicherung der Musiklitteratur bildet.

A. v. Fielitz, Lieder und Gesänge.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fielitz ist ein ansprechendes Talent, das allerdings zum grössten Theil conventionell bleibt und zu keiner rechten Eigenart kommt. Ueber das Niveau des Conventionellen erhebt sich Fielitz in vorliegenden Heften in der Vertonung der Bierbaum'schen Narrenlieder. Hier findet sich originelle Charakteristik. Für den Hausgebrauch ist diese Volksausgabe zu empfehlen. Leicht wird Fielitz nie, ein feinfühliger Musiker, mit dem nöthigen Verständniss für die entsprechende Vertonung der gewählten Texte, ist er ebenfalls, so dass er weit mehr Recht hat, fleissig gesungen zu werden, wie manche Modegrösse. Ich kann deshalb die Hefte nur empfehlen.

Eugen Hildach, op. 22. Sieben Lieder und Balladen.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Der vortreffliche Sänger componirt durchaus sangbar, liebenswürdig und melodisch, ohne jedoch in die Tiefe zu gehen. Die vorliegenden Lieder und Balladen, für die übrigens Fidus ein prächtiges Titelblatt gezeichnet, „klingen gut", weiter thun sie allerdings Nichts. Der Gedanke, die Idee der Dichtungen ist nicht erschöpft — „Der Zug des Todes" und „An die vorangegangene Liebe" erweisen dies deutlich. — Die Vertonung ist keine genügende, so dass zu einer der vorliegenden Melodieen ganz gut ein anderer Text, als der ursprüngliche gesungen werden könnte, ohne dass die Wirkung herabgemindert würde. Und das ist verhängnissvoll. Wir sind ja heutzutage dahin gekommen, dass Wort und Ton sich decken müssen. Die hübscheste Melodie, die fleissigste Durcharbeitung und der beste Wille — das Alles ist bei Hildach in Fülle vorhanden — nützen Nichts, wo dies nicht der Fall. Schade — es finden sich so hübsche Sachen bei Hildach, dass die Vertiefung in der angedeuteten Richtung wirklich Gutes geschaffen hätte — so, wie gesagt, „klingen" die Sachen — voila tout.

Hans v. Benda.

A. Arensky, op. 42. Trois Morceaux pour Piano.

D. Rahter, Leipzig.

Dieser Componist ist schon durch sein höchst originelles A-dur Scherzo bekannt. op. 42 enthält ein recht schönes F-moll Präludium, eine sehr melodiöse und stimmungsvolle Romanze und eine sehr rationelle F-dur Etude, die vermöge ihrer kunstvollen Struktur und klanglichen Reize sich bald die Sympathien der konzertirenden Pianisten erwerben dürfte.

Carl Thiessen, op. 20. Skizzen für Klavier.

C. Simon, Berlin.

Der bis jetzt weniger bekannte Componist bietet uns in seinem op. 20 eine Improvisation, eine Mazurka sowie eine Etüde und Humoreske, Stücke, die eine gute Mache verrathen, aber nach poetischer Seite hin viel zu wünschen übrig lassen. Auch scheint der heutige moderne Klaviersatz den Componisten wenig oder gar nicht berührt zu haben.

Mieczyslaw Karlowicz, op. 5. Präludium u. Doppelfuge für Klavier.

Gebethner & Wolff, Warschau.

Unzweifelhaft besitzt der Autor dieses Werkes ein beachtenswerthes Talent, gute polyphone Musik zu produziren. Die Durchführung der Doppelfuge zeugt von grosser Gewandtheit; dass aber dem Thema der Fuge eine gewisse trockene Organistenmässigkeit anhaftet, soll der Vollständigkeit wegen konstatirt werden.

Franck Alfano, op. 8. 4 Danses napolitaines pour Piano.

Gebr. Hug, Leipzig und Zürich.

Chanson populaire, Sérénade à la bien aimée, Sérénade qui passe, Guitare sind diese Stücke betitelt. Von diesen Stücken haben uns die beiden Serenaden mehr zugesagt als die übrigen Stückchen, obwohl auch sie bescheidenen Ansprüchen genügen.

Daniel Fleuret, op. 15. Suite dans le style ancien, pour Piano.

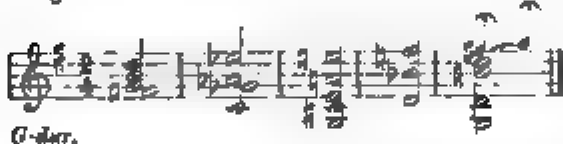
Arnaldo Galliera, Arlequin et Colombine. Petite Suite pour Piano

Georges Mathias, Berceuse pour Piano

F. Janin et fils, Lyon.

Von diesen drei Componisten weiss Fleuret am meisten zu sagen, seine Suite (im alten Style) besteht aus einem Prélude, Courante, Sarabande et Variations, Scherzo, Gavotte et Musette und Gigue. Alle diese Stücke beweisen, dass der Autor emsigen Studien für sein Instrument obgelegen hat. Besonders anziehend ist das Scherzo.

Galliera's „Songe de Colombine" ist klangvoll, aber schwächer in der Erfindung. Originell, fast zu originell geberdet sich die kleine Berceuse von Mathias, welche am Schluss folgendermassen ausklingt.



Richard Lange.

Max Paul Heller, Elementarlehre der Musik in kurzer, leichtfasslicher Form. 7. Auflage. **H. R. Krentzlin, Berlin.**

Es ist vielleicht die kleinste Elementarlehre, die erschienen ist, das Heftchen in Taschenbuchformat umfasst ca. 40 Seiten, aber der Autor hat es verstanden, alles Nennenswerthe aus der Elementarlehre darin aufzunehmen und es in klarer, verständlicher Fassung zu bringen. Ausser den Noten, Schlüssel, Takt u. s. w. finden wir die Tonarten, die Intervalle und Akkorde, die gebräuchlichsten Verzierungen und ein Verzeichniss der am häufigsten vorkommenden Fremdworte. Das Werkchen ist praktisch und brauchbar, dafür spricht schon seine 7. Auflage, es hat Eingang an verschiedenen Konservatorien gefunden. Der Preis der neuesten Auflage ist 30 Pf.

Im gleichen Verlage erschien ein **Aufgaben-Buch für den Musikunterricht**, das sich durch seine innere, durchaus praktische Einrichtung für den täglichen Gebrauch sehr empfiehlt. Es vermeidet alles Ueberflüssige, enthält aber alle für den laufenden Unterricht nothwendigen Rubriken und lässt noch Raum für Bemerkungen des Lehrers. Die Handlichkeit und Billigkeit des Büchleins (es kostet einzeln 10 Pf., bei grösseren Posten verringert sich der Preis noch) sichern ihm einen weiten Gebrauchskreis.

Rudolph Palme, Der Klavierunterricht im ersten Monat. 2. sorgfältig umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage. **Max Hesse, Leipzig.**

Das Werkchen hatte bei seinem Erscheinen von dem der Kunst leider viel zu früh entrissenen Prof. Emil Breslaur eine äusserst warme, anerkennende Besprechung erhalten. Die jetzige Neuauflage basirt auf den gleichen, früher ausgesprochenen Grundsätzen, ist aber nach allen Richtungen sorgfältig revidirt, die Uebungen für die einzelnen Lektionen zweckmässiger vertheilt und eine grosse Zahl Winke für die Lehrer, die sich auf eigenen, aus der Praxis hervorgegangenen Erfahrungen stützen, hinzugefügt. Wir können das Werk warm empfehlen und glauben, dass es jüngeren Lehrkräften, die in der methodischen Grundlage des Unterrichts noch keine Erfahrungen gesammelt, ein äusserst willkommener Führer sein wird.

Als eine praktische Neuheit für den konzertirenden Künstler und für den im Studium begriffenen Musikschüler ist der **„Blitz-Musikalien-Ordner"** zu bezeichnen, der im Verlage von **König & Co., Köln** erschienen ist. Es ist eine einfache, sinnreich eingerichtete Mappe, die 24 Abtheilungen enthält, Pfeile und Nummern auf dem Umschlag weisen auf die einzelnen Abtheilungen hin, man schreibt auf die Pfeillinie den Namen des Komponisten und den Titel des Musikstückes und ordnet danach die Werke in die verschiedenen Fächer. So ist beim Gebrauch jedes Suchen ausgeschlossen. Der „Blitz-Musikalien-Ordner" ist in 3 Ausstattungen zum Preise von 2, 3 und 4,50 Mk. zu haben, auch hat die Verlagshandlung zum Mitnehmen auf Reisen ein elegantes Futteral zum Preise von 4 Mk. hergestellt.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

Verlag von Otto Wernthal, Berlin.

Max Franke, op. 29. Zwei instruktive Rondos.

S. de Lange, op. 20. Zwei Sonatinen.

Daniel Steibelt, 5 Rondos, ausgewählt und bearbeitet von N. J. Hompesch.

N. J. Hompesch, Wernthal's Sonatinen Album, ausgewählt und bearbeitet.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

X. Scharwenka, op. 80. Konzert No. 3, Cis-moll, Klavierstimme mit Begleitung eines 2. Klavieres.

Friedrich Chopin, Etüden. Urtext, herausgegeben von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

Ph. Scharwenka, op. 107. „Abendstimmungen." 6 Klavierstücke.

A. Henselt, aus op. 5. 6 Salon-Etüden (Germer).

H. Huber, aus op. 2. Blätter und Blüthen No. 5, 6, 9 (Germer).

Alban Förster, aus op. 104 No. 1 u. 3, Melodie und Heideblume (Germer).

H. Götze, aus op. 19. Bunte Reihe No. 3, 7, 11. (Germer).

H. Sitt, aus op. 10. Namenlose Blätter No. 2, 4, 5, 6, 7 und 10 (Germer).

G. Merkel, op. 18. „Albumblätter." 4 Stücke. (Germer).

—, op. 61. „Aquarellen." 4 Stücke. (Germer).

Ch. Neustedt, 8 kleine Vortragsstücke. Germer.)
M. Hauptmann, op. 10. Drei leichte Sonatinen für Violine und Klavier (Adolf Hecker).
Heinrich Zöllner, op. 80. „Elfenreigen“ aus „Die versunkene Glocke.“
Carl Loewe, Balladen und Gesänge. Gesammtausgabe. Band 3 und 5.

Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Emil Büchner, „Lieder-Album.“ Auswahl aus op. 25, 28, 29, 46.

Verlag von H. R. Krentzlin, Berlin.

Ludwig Mendelssohn, op. 71 Valse élégante.
R. Krentzlin, op. 12. Zwei instruktive Vortragsstücke.
Bernh. Schumann, Der junge Pianist. Praktischer Lehrgang.

Verlag von Gebr. Hug, Zürich und Leipzig.

Pius Köhler, op 33. Trios für 3 Violinen (1.—4. Lage) aus Werken berühmter Meister, progressiv geordnet mit Stricharten und Fingersatz. 6 Hefte.
Johannes Fabian, op 33. Albumblatt für 4 Violinen.
Th. Gangler, op. 13. Quartett für 4 Violinen.
Richard Hofmann, op. 97 Leichte Stücke für Streichquartett.
—, op. 98 Quartett für 4 Violinen.

Verlag von Steingräber, Leipzig.

Paul Homeyer und **Robert Schwalm**, „Orgelschule.

Verlag von N. Simrock, Berlin.

J. Stäkle, „Miniaturen.“ 12 leichte und instruktive Vortragsstücke in 4 Heften.
Hugo Hartmann, 10 leichte Vorspielstücke. 10 Hefte.
Arthur Seybold, op. 83. „Aller Anfang ist schwer.“ 3 kleine Charakterstücke für Violine und Klavier (1. Lage).

Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

August Wiltberger, op. 79. Lieder für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung 3 Hefte.
Georg Winter, op. 21 „Dorilla“, eine Rübezahlsage. Für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor, Soli und Klavier mit verbindenden Deklamationen.

Verlag von J. G. Walde, Löbau.

O. Zehrfeld, Die nothwendigsten technischen Studien. 2. Auflage.

Verlag von H. Schimmel, Berlin.

Paul Kaiser, op. 5 Elfenspiel.
„ op. 12 Frühlings-Jubel für Klavier.

Verlag von Praeger & Meier, Bremen.

A. Friedland, „Stimmungsbilder“ für Pianoforte.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Leichte Vortragsstücke für die Violine mit Klavierbegleitung.

Albert Biehl, op. 146. Sechs leichte Vortragsstücke. Preis 1 Mk.
P. J. Tonger, Köln.
Hans Gelbke, „Albumblatt.“ Preis 1 Mk.
H. v. Ende, Köln.
Wilhelm Bruch, 3 leichte Stücke. 3 Hefte à 1 Mk.
Gebr. Hug & Co., Leipzig.
Gustav Holländer, op. 43. „Für die Jugend.“ 6 leichte Vortragsstücke. 6 Hefte à 1 Mk.
Wilhelm Hansen, Leipzig.

Anregung und Unterhaltung.

Th. v. Frimmel, der bekannte Beethovenforscher, theilt der „N. Fr. Pr.“, Wien, mit, dass er durch die Freundlichkeit des hiesigen Antiquariats Gilhofer u. Ranschburg einen interessanten, umfangreichen, bisher ungedruckten Beethoven-Brief kennen gelernt habe. Frimmel schreibt darüber: „Der bisher unbeachtet gebliebene Brief ist einer der interessantesten unter den vielen, die Beethoven an den Erzherzog Rudolf, Kardinal und Fürst-Erzbischof von Olmütz, gerichtet hat. Zwar ist das Schreiben nicht datirt, doch wird es durch seinen Inhalt in den Frühling 1819 mit Bestimmtheit gewiesen. Erzherzog Rudolf war Schüler Beethovens im Klavierspiel und in der Komposition. Der neu aufgefundene Brief enthält eine kurze Zeile mit Musiknoten, die sich auf eine Aufgabe Beethovens für den Erzherzog beziehen. Es ist eine kurze Anspielung in Musik und Wort auf das Thema „O Hoffnung, o Hoffnung“, das Beethoven dem Erzherzog zum Variiren gegeben hatte. „Erfüllung, Erfüllung“ lautet es im Briefe. Die Aufgabe war nicht lange vorher beendigt und an Meister Beethoven gesandt worden, der sich nun darüber äusserte: „Was die meisterhaften V(ariationen) Ihrer kaiserlichen Hoheit anbelangt, so habe ich selbe ohnlängst zum Schreiben gegeben, manche kleine Verstösse sind von mir beachtet worden, ich muss aber meinem erhabenen Schüler zurufen, „La

musica merita d'esser studiata". Auch eine Anspielung, wie es scheint auf die grosse Beethovensche Hammerklaviersonate in B-dur (op. 106) dürfte im vorliegenden Briefe enthalten sein, in dem von zwei Stücken die Rede ist, die Beethoven schon 1818 für den Erzherzog verfasst habe. Ueberdies enthält der neue Brief eine nette Stelle, worin Beethoven's Unabhängigkeitssinn recht deutlich zum Ausdrucke gelangt. Beethoven hatte, wie es sich aus dem Zusammenhange ergiebt, vom Obersthofmeister des Erzherzogs einen Erlass von etwas formeller Fassung erhalten. Beethoven kritisirt nun diese Zuschrift, indem er schreibt: „— der Erlass Ihrer kaiserlichen Hoheit, dass ich kommen sollte, und wieder, dass Ihre kaiserliche Hoheit mir dieses sagen würden lassen wann? wusste ich nicht zu deuten, denn Hofmann war ich nie, bin es auch nicht, und werde es auch nie sein können, und ich komme mir hier gerade vor als wie Sir Dawison in „Maria Stuart", als die Königin Elisabeth das Todesurtheil in seine Hände übergiebt, ich wünsche, dass ich (in der Erregung wiederholt Beethoven die Worte „dass ich") zu meinem gnädigsten Herrn kommen darf, wie ehemals. Gott kennt mein ..." Hier bricht der Brief ab, dessen Ende fehlt. Obwohl die Unterschrift mangelt, ist die Echtheit des Schreibens in keiner Weise zu bezweifeln.

Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Jahresbericht der Frankfurter Musikgruppe 1899. Im abgelaufenen Vereinsjahre fanden 10 Sitzungen und 2 Vorstandssitzungen statt. Zur Freude gereicht es zu constatiren, dass die ersteren besser besucht waren als in den verflossenen Jahren; ein Beweis, dass die Ideen, die von dem Vorstand vertreten werden, doch nach und nach mehr verstanden und gewürdigt werden.

Die monatlichen Sitzungen wurden den Besprechungen der Aufgaben, den Referaten über Musikalien, als auch den brennenden Fragen über Alters- und Invaliditäts-gesetz und Versicherung, sowie der staatlichen Prüfung der Musiklehrerinnen und den Berathungen über die Stundenvermittlung gewidmet. Mehrmals wurden auch Chöre gesungen.

In der Juni-Sitzung gab die Delegirte des hiesigen Lehrerinnenvereins, die auch beauftragt war, die Frankfurter Gruppe in Danzig bei der Generalversammlung zu vertreten, einen sehr klaren, eingehenden Bericht über die Verhandlungen. Danach wird gestattet, die Stundenvermittlung frei von der allgemeinen Vermittlung selbst zu verwalten.

In der September-Sitzung hielt Fräulein Wilke einen Vortrag über die Alters- und Invaliditäts-Versicherungsanstalt „Friedrich Wilhelm" zu Berlin. Es mögen immer wieder die Colleginnen, namentlich die jüngeren, recht ermahnt sein zum Beitritt zu einer Versicherung oder zu der Krankenkasse für Lehrerinnen, um sich für das Alter soweit sicher zu stellen, als dies eben voraus zu thun ist.

Im October dieses Jahres trat die Musikgruppe als Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft bei und haben die Mitglieder das Recht, die monatlichen Versammlungen derselben zu besuchen. Die Vorträge sind sehr anregend und werden die Mitglieder wiederholt darauf aufmerksam gemacht. Ausserdem cirkuliren die Zeitschriften dieser Gesellschaft. An den letzten Vereinsabenden wurde die „staatliche Prüfung" der Musiklehrerin besprochen, da dieses Thema bei der Generalversammlung in Friedrichroda einen Zweig der Tagesordnung bilden wird.

Die in Aussicht genommenen Curse für Pädagogik sind noch nicht eingerichtet, doch wird der Vorstand denselben bei genügender Theilnahme in der nächsten Zeit näher treten.

Unter den Mitgliedern cirkulirt 1., die vom Lehrerinnen-Verein bereitwilligst in 2 Exemplaren gewährte Zeitschrift „Der Klavierlehrer", 2., die von der Gruppe gehaltenen Blätter für Haus- und Kirchenmusik und 3., die bereits erwähnte Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.

Das diesjährige Concert verlief zu allgemeiner Zufriedenheit, der Ertrag für die Hülfskasse, sowie für den Hauspflegeverein beläuft sich auf je M. 320. Freude macht es, über das zu gründende „Lehrerinnenheim" mittheilen zu können, dass bereits M. 20000 in der Kasse sind.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

***) Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Instrumentenbauer und -Verleiher

Musiklehrer und ausübende Künstler

Klavierstimmer

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 7. | **Berlin, 1. April 1900.** | **XXIII. Jahrgang.**

Franz Kullak.*)

Königlicher Professor

(Schluss.)

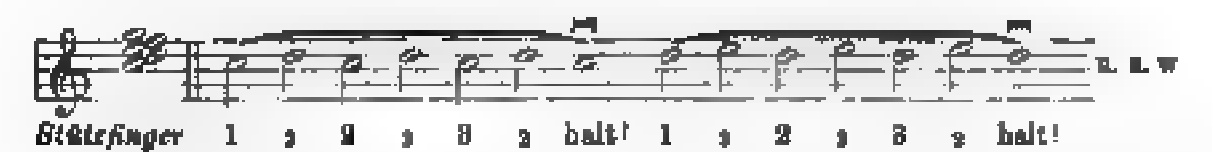
Um diese Methode aber lebendig zu erhalten und um bei der stetig sich vergrössernden Ausdehnung seiner Akademie eine einheitliche Grundlage zu behalten, wandte Franz Kullak seine Aufmerksamkeit dem pädagogischen Material zu und ergänzte das von seinem Vater bereits geschaffene durch eine Reihe von Unterrichtswerken, die nun im Verein mit jenen einen vollständigen Lehrgang bilden und für den Anfangsunterricht in seinem Institut benutzt werden. Bei der grossen Wichtigkeit des Elementarunterrichts will ich diese, speciell sein grundlegendes Werk, etwas näher beleuchten.

Ich bemerke hierzu, dass ich wie in den hier früher veröffentlichten Artikeln über unsere bekannten Pädagogen vollständig objektiv verfahre, es ist nicht meine Absicht Polemik zu üben —, aus jedem unserer denkenden und beobachtenden Lehrer und Führer entwickelt sich, hervorgerufen durch die unendliche Verschiedenheit der musikalischen Veranlagung der Schüler mit der Zeit ein Stück Reformator; jeder schafft sich, sind auch die Ziele Aller in den Hauptzügen dieselben, seine eigene Methode, die gute und verwerthbare Keime enthält und wer mit freiem Blick an sie herantritt wird aus jeder lernen und Vortheil für sein eigenes Wirken daraus ziehen können.

Wie schon oben erwähnt, war es Fr. Kullak darum zu thun, bestehendes zu ergänzen, er ging von dem Grundsatz aus, bereits Gesagtes nicht zum zweiten Mal zu wiederholen und nur da überall den Hebel anzusetzen, wo ein wirklicher Mangel vorlag. So entstand sein Werk **„Der erste Klavierunterricht", R. Sulzer Nachfolger, Berlin,** in welchem die ersten Klavierlektionen mit grosser Gründlichkeit und einer besonderen Eigenart behandelt sind, und dessen leitenden Ideengang ich in Nachstehendem klar zu legen versuchen will. Franz Kullak folgt in Bezug auf das rein Technische den Principien seines Vaters und entwickelt die Unabhängigkeit der einzelnen Finger aus Uebungen mit Stützfingern. Er setzt hier aber gleich mit einer frappanten Neuigkeit ein, er rhythmisirt die Uebungen und stellt sogar die Anzahl der Wiederholungen unter ein rhythmisches Princip, von dem sehr richtigen Grundsatz geleitet, dass die Schulung des rhythmischen Gefühls sofort und energisch mit einzusetzen habe. Vier Schläge, dem Werthe nach als ganze Taktnoten im Allegro gedacht, genügen im Anfange für jeden einzelnen Finger, dessen Anschläge wiederum im strengen zweitheiligen Rhythmus für Heben und Fallen (negativ und positiv nannte Th. Kullak diese beiden Elemente des Anschlags) stehen müssen. Bei der 4. Wiederholung bleibt der gebrauchte Finger unter dem Kommando „Halt" statt der Zahl) für die Folgezeit als Stützfinger liegen. Aber auch das Halt umfasst keinen beliebigen Zeitraum, sondern muss an Zeit und Werth den übrigen Anschlägen gleich sein. Diese erste Uebung wird ohne Zuhilfenahme der Noten gelehrt.

*) Durch ein Versehen wurde in der vorigen Nummer Franz Kullak's Name mit einem ck geschrieben.

Bei der Uebung mit zwei nebeneinander liegenden Fingern wird, da weniger Stützfinger die Bewegung erleichtern, die Schnelligkeit zugleich verdoppelt. Dazu erhält der Schüler ein sichtbares Bild in folgenden Notenwerthen:



Die originellste Neuheit entsteht aber bei dem Gebrauche dreier aufeinander folgender Finger. Der Verfasser verlangt, dass hierbei 3 Anschläge soviel Zeit in Anspruch nehmen, wie vorher deren 2, d. h. er verlangt, dass bei vorausgesetztem gleichen Grund-Tempo nunmehr Triolen gespielt werden:



Diese rhythmische Korrektheit ist natürlich nicht direct vom Schüler, wohl aber vom Lehrer zu verlangen. — Bei dem Gebrauch von 4 Fingern kommen Viertelnoten zur Anschauung:



Da die Uebungen in den ersten Stunden von Anbeginn zu wiederholen sind, so gewöhnt sich der Schüler, unter der Voraussetzung, dass der Lehrer die Einheit des Tempos streng regulirt, an den für Viele so schwierigen Uebergang aus einer Notengattung in die andere.

Dem durchgenommenen Fingerübungskomplex entspricht stets eine Anzahl von Uebungsstücken, die in innigem Konnex mit ihnen stehen und keine Tonkombinationen enthalten, die nicht auch in den Vorübungen aufgetreten. Der Unterschied zwischen beiden liegt, abgesehen von dem Fortfall der Stützfinger, im Takt. In den meisten Unterrichtswerken wird der Schüler zunächst mit dem 4/4 Takt bekannt gemacht, Kullak schlägt sozusagen den historischen Weg ein und vermittelt am Anfang die Bekanntschaft mit den gebräuchlicheren grösseren Taktarten, dem 2/2 und 3/2 Takt, sein erstes Uebungsstück lautet demgemäss



1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 u. s. w.

Die Linke in der tieferen Octave.

Im dritten Stückchen tritt der 3/2 Takt ein, bei No. 6 erst der 4/4 Takt zugleich mit Einführung der Viertelnoten. Alle Stückchen sind streng nach den Regeln des Satz- und Periodenbaues ausgearbeitet, so dass der Schüler stets, wenn auch noch unbewusst, das Gefühl der Symmetrie hat. Charakteristisch ist ferner, dass Kullak längere Zeit die Einstimmigkeit, das Unisono festhält, und seine Tonstückchen, — da Kinder als Anfänger vorausgesetzt sind, — sich in der Sopranlage, dem natürlichen Organ der Kinder bewegen. Die Zweistimmigkeit wird später, fast unvermerkt, durch die Gegenbewegung in den Fingerübungen eingeführt. Vorher hatte er es sich zur Aufgabe gestellt, eine grössere Reihe einstimmiger Melodien im Umfang von 5 Tönen zu komponiren und seine kleinen Tonbilder, die als rhythmische Variirungen der 5 Grundstufen bezeichnet werden können, sind mit so liebevoller Sorgfalt entworfen, dass sie, weit entfernt den Eindruck der Trockenheit zu machen, vielmehr häufig an den Ton des Volksliedes erinnern. Die verschiedenen Taktarten, die rhythmischen Elemente, das Handgelenkspiel, die abgeleiteten Töne, werden schon während dieser Stückchen eingeführt, sehr sinnig weiss Kullak die Schüler mit den ersten Elementen des Vortrags bekannt zu machen. Hier senkt sich die bisherige Dur-Quinte um 2 Stufen, die Stückchen stehen in a-moll, doch ist es nicht diese Tonart als solche, sondern das langsame Zeitmass mit der zugehörigen Zählmethode nach Taktgliedern (Ein-e, zwei-e und rhythmisch. Ein-e und), was zugleich mit den Vortragsbezeichnungen gelehrt wird:



Es würde zu weit führen, wollte ich alle Einzelheiten des Kullak'schen Ideenganges erwähnen, ich bemerke nur noch, dass bei der Zweistimmigkeit die Form des Canons, des einfachen kontrapunktischen Satzes mit Synkopen, gewählt ist, während erst mit dem Auftreten des Bassschlüssels — die Tastenabschnitte haben sich immer mehr gemehrt, so dass die Nothwendigkeit eines neuen Schlüssels evident wurde — die accompagnirte Melodie



eingeführt wird.

Zur weiteren Behandlung der Uebungen mit stillstehender Hand weist Kullak in einer Anmerkung zu No. 44 auf das Werk seines Vaters, die schon anfangs erwähnten „Materialien" hin. Es ist genugsam bekannt, welche überraschenden Wirkungen Th. Kullak durch Kombinirung verschiedenartiger Tastenabschnitte erzielt, ich erwähne nur das reizende „Müllerliedchen's", die Rechte spielt im Umfang der Quinte von c bis g, die Linke von f bis c. Auf diese kleinen Tonstückchen wird vielfach Bezug genommen.

Zur Erweiterung des Tonumfanges wird jetzt in jeder Hand eine Tonstufe hinzugenommen und zugleich das Ueberschlagen des zweiten Fingers über den Daumen gelehrt, womit der Uebergang zur Tonleiter vorbereitet wird. Den Schluss des Werkes bilden Uebungen mit fortrückenden Figuren.

Als Supplement zu diesem Werk hat Kullak eine Anzahl „Volkslieder" vierhändig gesetzt und in einem besonderen Hefte herausgegeben (R. Sulzer Nachfolger, Berlin). Der Primopart ist bei der grössten Zahl der Liedchen einstimmig gehalten, beide Hände spielen dasselbe, dagegen ist die begleitende Stimme des Secondo voller ausgestaltet und besonders reich an harmonischen und modulatorischen Wendungen. Die Sätzchen sind als Vortragsstückchen an geeigneten Stellen des Studienwerkes einzuschieben.

Soweit über das Werk „Der erste Klavierunterricht". Die weiter erschienenen pädagogischen Werke sind **„Der Fortschritt im Klavierspiel"**, 44 Uebungsstücke für das Studium der Dur- und Molltonleiter, sowie der hauptsächlichsten Verzierungen und **„Die Harmonie auf dem Klavier"** in 2 Abtheilungen, beide Werke bei **R. Sulzer Nachfolger**, Berlin, erschienen.

In dem zuerst genannten Werke „Der Fortschritt im Klavierspiel" hat Kullak das gesammte Tonleitermaterial behandelt. Auch hier legt er von Anfang an grosses Gewicht auf das rhythmische Element. Nach den vorangegangenen Erläuterungen über das Wesen und das Charakteristische der Tonleiter und den technischen Vorbereitungen auf dieselbe, erscheint die Tonleiter, durch eine und durch zwei Oktaven taktisch gegliedert, im $^3/_4$ Takt gedacht, so dass der Grundton und seine Oktave im Werthe von Achteln, die übrigen als Sechzehntel auftreten. Jeder Tonleiter schliessen sich kleine Uebungsstückchen in allen erdenklichen rhythmischen Kombinationen, mit auf- und absteigenden und in Gegenbewegung geführten Tonleiterpassagen, in legato und staccato, [illegible], Uebungen in Terzen und Sexten folgen. Auf die C-dur Tonleiter folgt sogleich die parallele Moll-Tonart, harmonisch und melodisch, in gleicher Weise durch Uebungsstücke illustrirt. Die Reihenfolge der Tonleitern lässt Kullak nicht in dem gewohnten Quintenzirkel üben, sondern wählt zunächst die beiden, C-dur am nächsten verwandten Tonarten der Ober- und Unterdominante G-dur und F-dur mit ihren Parallelen e-moll und d-moll, woran sich dann in logischer Konsequenz D-dur und B-dur anschliessen. Jede Tonart wird benutzt, um in kleinen bezüglichen Uebungsstücken die gebräuchlichsten Verzierungsarten zu erläutern und einzuführen. Der Autor war bemüht, die Stückchen dem Wesen und dem Charakter der einzelnen Ornamente anzupassen, so wird der Mordent in einem höchst originellen Satz in H moll verwandt, der lange Vorschlag erscheint in einem kleinen tiefempfundenen Trauermarsch in Es-moll. Die Stückchen erheben sich durch ihre derartige Charakterisirung und durch ihren sonstigen Inhalt weit über blosses, technisches Uebungsmaterial. Den Beschluss macht die chromatische Tonleiter und in einem Anhang werden Tonleitern durch 3 und 4 Oktaven mit verschiedenen Betonungen, in kanonischer Führung u. s. w. gezeigt.

Wie Kullak in der angedeuteten Weise die Tonleiter als ein Studium für sich in einem abgeschlossenen Werke behandelte, so verfährt er in gleicher Weise mit dem Akkord-Material, das er in dem zweiten, oben erwähnten Werke „Die Harmonie auf dem Klavier" in praktischen Uebungen zur Darstellung gebracht hat. Hier lag es dem Autor daran nicht bloss die Technik durch Akkordpassagen zu fördern, sondern die theoretischen Kenntnisse zu unterstützen. Es giebt für den Fortschritt im Klavierspiel in Bezug auf das Notenlesen wie auf das Memoriren kein besseres Mittel als das sichere Wiedererkennen der gelernten Harmonien in allen Tonarten und das beständige Transponiren, wozu das einmalige Durcharbeiten eines theoretischen Lehrbuches durchaus nicht genügt. Kullak hat nun in seiner „Harmonie auf dem Klavier" die wichtigsten Harmonien und Akkordpassagen durch alle Dur- und Molltonarten transponirt und sie zu rhythmischen Uebungen zusammengestellt, die dabei abwechselnd

theils durch den Quintenzirkel, theils durch die chromatische Tonleiter auf- resp. absteigend geführt. Dem praktischen Theile vorher gehen in der Einleitung die nothwendigsten, kurz und präcis gefassten Erklärungen der Intervalle und der Akkorde mit Einschluss der alterirten Akkorde und der Erwähnung der harmoniefremden Töne. Das Studium des Werkes erfordert schon eine vorgeschrittenere Technik; Czerny's „Schule der Geläufigkeit", auch seine „40 täglichen Studien" müssen vorher absolvirt sein.

Die zweite Abtheilung der „Harmonie auf dem Klavier" enthält in zwei Heften „12 grosse Etüden", in welchen der Uebungsstoff der ersten Abtheilung in künstlerische Form gebracht ist und der Autor bemüht war, eine möglichst reiche und wechselnde Modulation zu entfalten. Es sind gross angelegte Etüden, deren technische Schwierigkeiten an die Chopin'schen Etüden heranreichen, einige sogar darüber hinaus gehen, reich an virtuosen Effekten, an dynamischen Steigerungen, — mit voller Beherrschung der technischen Schwierigkeiten und mit der erforderlichen künstlerischen Auffassung vorgetragen, können einige als brillante Konzertnummern bezeichnet werden.

An diese selbstständigen musikpädagogischen Arbeiten reihen sich für instruktive Zwecke noch Kullak's zahlreiche und sehr werthvolle Bearbeitungen klassischer Meisterwerke an. Er veröffentlichte davon zuerst eine Uebertragung von J. S. Bach's D moll Konzert für das Klavier allein (Bote & Bock, Berlin), eine Bearbeitung, die einen mustergiltigen Pianisten zur Ausführung beansprucht, dann für instruktive Zwecke eine Auswahl der leichteren „Kompositionen S. Bach's", Sätze aus seinen Präludien, Inventionen, den französischen Suiten u. s. w.; die Sammlung erschien im Steingräber'schen Verlage und hat sich durch ihre Brauchbarkeit beim Unterricht einen grossen Freundeskreis erobert, so dass sie verschiedentlich neu aufgelegt ist. Von Beethoven erschienen seine „5 Klavierkonzerte", mit genauem Fingersatz versehen, das Orchester für 2 Klavier bearbeitet, die Tutti's in moderner Weise umgearbeitet, an geeigneten Stellen dem Hauptinstrument eine besondere, das zweite Klavier wirksam ergänzende Lesart eingefügt, die, wenn auch nicht schwer, doch in einem edlen Stile selbstständig gehalten ist, dass auch das erste Klavier eine spielbare Version für die Tutti's hat. Kullak benutzte zu seinen Bearbeitungen das auf der hiesigen Königl. Bibliothek befindliche vortreffliche Handschriftenmaterial zur Textrevision. Dem ersten Konzert (C dur) schickte Kullak eine längere Vorrede voraus, die werthvolle Fingerzeige über den Vortrag der Beethoven'schen Werke, über die Ausführung seiner Verzierungen, seiner Trilleranfänge u. s. w. enthält. Die Konzerte erschienen im Steingräber'schen Verlage. Ihnen reihen sich im gleichen Verlage an: Beethoven's grosse Chorfantasie, op. 80 mit zweitem Klavier und Beibehaltung der Singstimmen, Mozart's D moll Konzert, Hummel's D moll-Septett, endlich noch eine Bearbeitung des Rondo's aus Beethoven's Violin-Konzert für Klavier allein, zu welchem Kullak eine Kadenz komponirt hat, vollständig klaviermässig gehalten, dennoch nur auf einer Zeile geschrieben und nicht unter das kleine g hinabgehend, die das ursprüngliche Soloinstrument in eigenartiger Weise imitirt.

Ausser diesen instruktiven Arbeiten hat Kullak noch eine Reihe freier Klavier- und Gesangskompositionen veröffentlicht, von denen ich hier nur die Titel einiger erwähnen kann. Bei C. A. Challier, Berlin erschienen „Der Abschied", „Die heiligen drei Brunnen bei Trafoi", „Die Flottenschau", letzteres eine Gelegenheitskomposition zur Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals geschrieben, die, für Militärmusik arrangirt, 1896 auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung ein vielgespieltes Zugstück war. Gewandten Klavierspielern ist das, Carl Tausig gewidmete „Scherzo" (M. Bahn, Berlin), als ein treffliches und dabei dankbares Vortragsstück zu empfehlen; ein kurzes, aber prägnantes Motiv ist hier in fein musikalischer, rhythmisch lebendiger Weise verarbeitet und durch seine dynamischen Steigerungen zu fesselnder Wirkung erhoben. Kullak stand mit Tausig in dessen letzten Lebensjahren in regem freundschaftlichem Verkehr, die beiden jugendlichen Meister tauschten oft ihre Gedanken und Ansichten aus und der frühe Heimgang des unvergleichlichen Pianisten und Musikers war für ihn ein schwerer Schlag.

Zum Schluss sei noch erwähnt, dass Kullak auch vielfach schriftstellerisch thätig aufgetreten ist. Sein letztes grösseres Werk „Der Vortrag in der Musik", (F. E. C. Leuckart, Leipzig), ist eine Art künstlerischen Glaubensbekenntnisses, in welchem er seine Ansichten über die heut vielfach geübte Vortragsweise der Klavier- und Orchesterwerke unserer grossen Tondichter ausspricht und seine eigene Auffassung dagegen hält. Auf seinen Inhalt näher einzugehen, ist hier nicht der Platz, das Werk wurde in dieser Zeitung nach seinem Erscheinen eingehend besprochen und ich weise die Leser darauf hin. Es ist ein selbstständig denkender, fein empfindender Musiker, der hier seine Ideen, sein künstlerisches Empfinden und seine eigene Auffassung grossen Autoritäten gegenüber freimüthig ausspricht, — Klavierspieler und Orchesterdirigenten können jedenfalls viel daraus lernen.

Ich schliesse meine Skizze mit dem Wunsche, dass es Franz Kullak noch recht lange beschieden sein möge, das Panier seines Namens der Kunst und ihren Jüngern zu erhalten.

Anna Morsch.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper

Der Anfang des März brachte verschiedene recht bemerkenswerthe Klavierabende. In erster Linie ist eine junge Engländerin, **Miss Gertrude Peppercorn**, zu nennen. Ihr Spiel muthet durch Gesundheit und Frische an, sowohl was den Anschlag als was die Auffassung betrifft. Noch zeigt sich nicht für Alles das gleiche Verständniss; was aber die Phantasie der Künstlerin bewegt und eingehender beschäftigt hat, gewinnt unter ihren Händen charakteristisches, zum Theil originelles Gepräge. Im Concert Meister Sarasate's wirkte, wie gewöhnlich, Frau **Berthe Marx-Goldschmidt** mit. Ihre Technik hat in ihrer Zierlichkeit und Glätte etwas Französisches; der Vortrag ist belebt, aber nicht immer klar, nicht immer frei von weiblicher Willkür. Einen wenig glücklichen Abend hatte **Marguerite Melville**, eine, wie wir von früher wissen, sehr begabte, sehr musikalische Klavierspielerin. Es fehlt ihr vor allem die physische Kraft, um den grossen Concerten mit Orchester — darunter Beethovens Es-dur-Concert — zur Geltung zu bringen. Die Sauberkeit ihrer Technik blieb trotzdem nicht unbemerkt. Ein tüchtiger Spieler und verständiger Musiker ist **Hermann Gûra**, ohne zu besonderen Betrachtungen Anlass zu geben. In hohem Grade interessirte dagegen das Auftreten der Frau **Langenhan-Hirzel**, die mit ihrem Gatten, einem gewandten und intelligenten Orchesterdirigenten, ein Concert im Beethovensaal gab. Ich hörte von ihr Chopins F-moll-Concert und stimmte völlig in den Beifall des froh erregten Publikums ein. Schon die ungezwungene Spielfreudigkeit berührt angenehm und dann kam Alles so ursprünglich empfunden und dabei technisch so vollendet heraus, dass man einen ungetrübten Genuss hatte. Das war nicht wie so häufig künstliches Parfüm und affectirte Grazie, sondern wirkliches Erfassen des Chopin'schen Geistes. Von bekannteren Pianisten liessen sich der talentvolle **Ossip Gabrilowitsch** und die in ihrer Anmuth und Natürlichkeit stets willkommene **Clotilde Kleeberg** hören, sowie der Knabe **Paul de Conne**, der zu den glatten Spielern gehört und nur in Stücken zarten Charakters wirklich Anwendbares zu bieten pflegt.

Unter den Liederabenden war es der von **Felix Weingartner** veranstaltete, der die meiste Beachtung beanspruchen durfte und fand. Der berühmte Dirigent führte eine grössere Anzahl eigener Compositionen vor, die mehr oder minder zu den interessantesten Erzeugnissen auf dem Gebiet des modernen Liedes gerechnet werden müssen. Einige, die besonders zart und freundlich gehalten sind, wurden da capo verlangt; aber auch den andern ist eine stimmungsvolle Erfindung und musikalisch vornehme Haltung nachzurühmen. In Frau **Schröder-Antheil** hatte der Componist eine treffliche Interpretin seiner Tondichtungen gefunden, deren Vortragskunst ein gut Theil des Erfolges zuzuschreiben ist. Lebhafte Theilnahme mit ihrem Gesange erweckte ferner **Roijs v. Ahrens-Ahnen**, die im Beethovensaal einen eigenen Liederabend gab. Ihre klangvolle Stimme ist namentlich in der Höhe nicht tadellos ausgebildet, aber ein starkes Empfinden verleiht ihren Vorträgen Wärme und die Macht zu überzeugen. Freundlichen und nicht unberechtigten Beifall hatten sich auch die Concerte der Damen **Lina Burgmeier, Walburn-Wunderlich** und **Blanche Sylvana** zu erfreuen.

An neuen oder hier noch nicht gehörten Compositionen ist Mancherlei zu verzeichnen. Ein neues Streichquartett von **Anton Beer-Walbrunn** spielte das **Hollaenderquartett**. Der Münchener Componist, der zuerst durch eine Oper in engerem Kreise von sich reden gemacht hat, zeigt darin das löbliche Bestreben nach Klarheit und Schlichtheit des Ausdrucks; manches ist ihm geglückt, besonders in den Variationen über ein Volkslied, die den zweiten Satz bilden. Anderes klingt dürftig und lässt die nöthige Vertrautheit mit dem Kammerstil vermissen. Einen günstigeren Eindruck hinterliess ein Clavierquartett in A-dur von **Reinhold L. Herman**, das **Waldemar Meyer** und Genossen in ihrem letzten Sonntagsconcert spielten. In derselben Matinée kam das Trompeten-Septett von **Saint-Saëns** zu Gehör, das zu den originellsten und meisterhaftesten Werken des französischen Meisters gehört. Das 9. **Philharmonische Concert** frischte die Erinnerung an die einst viel gespielte F-moll-Symphonie von **Friedrich Gernsheim** auf. Die formvollendete, geistvolle Tonschöpfung, die sich in der älteren, an Beethoven anknüpfenden Richtung bewegt, macht auch heut noch einen sympathischen Eindruck. Nicht das Gleiche kann man von der „Hamlet-Ouverture“ Tschaikowskys sagen, die **Nikisch** an demselben Abend eröffnete. Sie ist ein lärmend instrumentirtes, effecthaschendes und dabei recht inhaltloses Stück, das nur durch den Titel mit der Shakespeare'schen Dichtung verknüpft ist. Die Compositionen für Clavier und Orchester, die der Pianist **Ahne von Gutthay** zur Aufführung brachte, stehen auf keinem hohen Niveau. Sie sind mehr die Erzeugnisse eines gebildeten Dilettanten, der Vieles gesehen hat, als die Aeusserungen einer künstlerischen Individualität. Mehr Talent und Erfindung bekundete Herr **Robert Gound**, der im Beethovensaal seine Lieder singen liess. Wäre er ein [illegible] Musiker, der sich nicht allzuhäufig mit der musikalischen Deklamation der Texte begnügte, er würde bei seinem Geschmack und seinem Können Beträchtliches zu sagen haben.

Es erübrigt noch zweier Veranstaltungen grösseren Stils zu gedenken: des „**Dvorak-Abends**“ und der letzten Aufführung des **Philharmonischen Chores**. Um eine Anzahl zum Theil wenig bekannter Werke des böhmischen Meisters zu Gehör zu bringen, stellte sich Herr **Bodanzi** an die Spitze der Philharmoniker. Er dirigirte mit all dem Feuer, das diese nationale Musik erheischt und riss das Publikum zu stürmischem Beifall hin. Als Sym-

phonischer bleibt Dvořák trotzdem eine ausreichende Erscheinung, worüber weder manche Schönheiten noch die Ursprünglichkeit seiner Erfindung hinweg täuschen können. Herr Karl Hoffmann, der Primgeiger des Böhmischen Streichquartetts, spielte mit grosser Verve das Violinkonzert, Frl. Ida Hiemann sang einige reizvolle „Volkslieder". — Prof. Siegfried Ochs beschloss den Winter mit der grossen Totenmesse von Berlioz. Je öfter ich das eigenartige Werk höre, desto mehr empfinde ich, wie leer es im Grunde ist, wie wenig, von zwei stimmungsvollen Sätzen abgesehen, der ungewöhnliche Aufwand an Darstellungsmitteln der Grösse oder gar der Tiefe der musikalischen Gedanken und der Weise der Textvorlage entspricht. Die Aufführung, an der Herr Kammersänger Kalisch als Solist betheiligt war, gestaltete sich ungemein glanzvoll und gereicht dem Chore wie seinem Dirigenten zur Ehre.

* * *

In der zweiten Hälfte des März hat nun auch Hedwig Meyer ihren sechs Abende umfassenden Vortragscyclus beendet. Die Pianistin, eine Schülerin Franz Wüllners in Köln, hatte sich die Aufgabe gestellt, sämmtliche Klaviersonaten Beethoven's zu Gehör zu bringen. Ein so ernstes, künstlerisches Streben [illegible] auch bekundet, vom ästhetischen Standpunkt aus muss es als verfehlt bezeichnet werden. Frl. Meyer wird sich vielleicht auf Rubinstein und Bülow berufen, aber quod licet Jovi ... Der Vortrag mehrerer Sonaten, d. h. einer Kunstform, die in die Hausmusik gehört, wird immer ermüdend wirken, und manche der späteren Sonaten Beethoven's eignen sich überhaupt nicht für den Konzertsaal. Von diesen Bedenken abgesehen, bereitete Frl. Meyer in einem Theil ihrer Leistungen, namentlich durch ihr ernstes, musikalisches Wesen, eine ungetrübte Freude. Ihr Spiel ist aber ungleich, auch technisch. Einiges, wie die Sonaten in Fis, in E und die grosse für Hammerklavier (B-dur) gelangen ausgezeichnet. Unter den jüngeren Kräften sind ferner Frl. Bertha Visanska und der Wiener Gottfried Galston rühmend hervorzuheben. Von bekannten Pianisten gaben Edmund Hertz und Conrad Ansorge eigene Konzerte. Wie hoch ich Ansorge stelle, der sich immer bedeutsamer entwickelt, habe ich an dieser Stelle nachdrücklichst ausgesprochen. Im letzten Philharmonischen Konzert trat Ferruccio Busoni auf, einer unserer glänzendsten Spieler. In dem D moll-Konzert von Brahms fand er nicht die rechte Gelegenheit, seine eigenthümlichen Vorzüge frei zu entfalten, andererseits blieb er der Darstellung des grandiosen Werkes Manches schuldig.

Die Erwähnung dieses Abends führt uns zu der genialen Wiedergabe der Eroica, mit der Arthur Nikisch diesmal die Serie der Abonnementskonzerte abschloss. Sie bildete den Höhepunkt seines diesjährigen Wirkens und rechtfertigte vollkommen die spontanen Ovationen, die am Schlusse dem verdienten Dirigenten dargebracht wurde. Viel Schönes boten auch die beiden letzten Weingartner-Konzerte im Opernhaus. Auf dem Programm des 4. Symphonie-Abends stand Berlioz „Phantastische Sinfonie", die schon früher eine Glanzleistung Weingartner's war und mit womöglich noch gesteigerter Feinheit, mit noch bewundernderem Schwunge gespielt wurde. Die königliche Kapelle bewährte dabei nach jeder Seite hin ihre Tüchtigkeit. Der 5. Abend brachte ausser der C moll Sinfonie von Brahms und Beethoven's Egmont-Ouvertüre eine Suite von Balletstücken aus Opern des Franzosen Rameau, des Nachfolgers Lully's. Ein Tambourin, ein graziöses Menuett und ein von Gevaert instrumentirtes Rigaudon interessirten ganz besonders. Am selben Abend dirigirte Richard Strauss seinen „Don Juan", ein Stück, das ich nicht so hoch schätze, wie andere Schöpfungen des Componisten. Um wie viel tiefer, bedeutender in Erfindung ist seine Tondichtung „Tod und Verklärung"! Davon konnte man sich wieder in der Philharmonie überzeugen, wo sie am 10. März unter des Autors belebender Leitung geradezu vollendet zu Gehör kam. Gegenüber einer so hohen, reifen und eigenartigen Kunst, wie sie hier und in dem am selben Abend gespielten „Heldenleben" sich offenbarte, hatte Hans Pfitzner mit Bruchstücken aus seiner Oper „Der Rose Liebesgarten" (Dichtung von James Grun) einen schweren Stand. Bei aller Anerkennung für das unleugbare Talent und das ernste Wollen des jungen Componisten, muss doch gesagt werden, dass er sich, nach dem gehörten Vorspiel zu urtheilen, auf einem bedenklichen Wege befindet. Der verschwommene, leeren Symbolen nachjagende Text hat ihn zu einer wenig prägnanten und garnicht dramatischen Musik angeregt, die auch diejenigen enttäuschen musste, die dem durch andere Arbeiten bereits bekannten Verfasser sympathisch gegenüberstanden. Der äussere Erfolg war ein beträchtlicher. Ein anderes Chor- und Orchesterkonzert im ehemals Kroll'schen Theater war der „Damnation de Faust" von Berlioz gewidmet, einem theilweise bizarren, aber in einzelnen Momenten hochbedeutenden Werke, das zu den gehaltvollsten Schöpfungen des genialen Franzosen gehört. Leider war die Aufführung garnicht geeignet, die Schönheiten hervortreten zu lassen, abgesehen von den beiden Haupt-Solopartien, die bei Frau Herzog (Gretchen) und Herrn Sommer in guten Händen waren. Das Orchester war ungenügend, ausserdem wie der Chor ungünstig inmitten der Bühne placirt. Herr Reinhold L. Herman, der treffliche Pianist und Tonsetzer, zeigte sich als Dirigent der schwierigen Aufgabe in keiner Weise gewachsen. So blieb der Eindruck weit hinter den früheren Aufführungen zurück.

Die Sängerinnen Therese Behr, Lula Gmeiner, Anna Kaulitz und Herr Gérard Zalsman gaben jeder einen zweiten Liederabend. Frl. Behr tritt immer mehr in den Vordergrund; sie besitzt eine der schönsten Altstimmen, ist eine Meisterin des piano-Singens, und ihr Vortrag ist durchdacht, oft nur zu sehr. Frl. Gmeiner war prächtig disponirt. Unterstützt von Ossip Schnirlin sang sie die selten gehörten, interessanten Deutschen-Lieder von Brahms. In Frl. Jenny Alexander lernte man eine neue Altistin kennen, die viel stimmliche und musikalische Begabung an den Tag legte. Einen

gut geschulten Männerchor führte Herr Alexander Weinbaum in der Singakademie vor. Die Ausführung des Bruch'schen „Friedjof", in dem Herr A. Heinemann die Titelpartbie sang, machte seinem Studier- und Directionstalent alle Ehre.

Die beiden Opernhäuser luden wiederholt zu interessanten Gastspielen ein. Im Theater des Westens erinnerte das Auftreten Nicolaus Rothmühl's daran, welch stimmbegabten, kunstgewandten und musikalischen Sänger wir durch seinen Abgang von der Hofoper verloren haben. Im „Fidelio" stand ihm Frau Greeff-Andriessen (Frankfurt a. M.) als in Darstellung wie Gesang gleich ausgezeichnete Leonore zur Seite. Das Königliche Opernhaus brachte eine Tristan-Aufführung mit Frau Sanger-Bettaque und Paul Kalisch. Die Isolde der Frau Bettaque ist bekannt, eine tüchtige, durchgearbeitete Leistung. Als Tristan vermochte Herr Kalisch nicht den gewaltigen stimmlichen Anforderungen der Rolle gerecht zu werden — es mangelt seinem Organ namentlich in der Tiefe an Klang — aber er bot so viel Feines in Auffassung und Gesangstechnik, dass sich seine Wiedergabe als eine ungewöhnlich künstlerische und intelligente abhob.

Das Hauptereigniss der letzten Wochen war die Aufführung von Siegfried Wagner's „Bärenhäuter" im Opernhause. Mit begreiflicher Spannung hatte man dem Werke entgegengesehen, mit dem der Sohn des Meisters so unvermuthet vor die Oeffentlichkeit getreten war. Dass es das Erstlingswerk eines spät zur Kunst Gekommenen ist, verräth es in der musikalischen Erfindung, die unselbstständig, zum Theil recht naiv ist. Erstaunlich reif ist schon die Faktur, vor allem die Verwendung der Orchestermittel und geradezu meisterlich muss die Abfassung des Textbuches genannt werden. Siegfried Wagner hat sich als ein gewiegter Kenner der Bühnenwirkungen und als ein eigenartig begabter, humorvoller Dichter erwiesen. Noch mangelt ihm der Sinn für Oekonomie. Die Form ist für den harmlosen Inhalt viel zu sehr in die Breite gegangen, das Stück spielt volle vier Stunden. Dennoch wird es sich voraussichtlich kürzere oder längere Zeit auf dem Spielplan halten. Die Aufnahme war eine ausserordentlich freundliche, das Publikum unterhielt sich trotz mancher Längen und zeichnete den Componisten, wie die Darsteller und Leiter durch häufige Hervorrufe aus. Die Vorstellung verdiente auch in allen Theilen uneingeschränktes Lob.

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

— In No. 6 der Zeitschrift der Int. Mus.-Gesellschaft spricht Dr. Max Seiffert über das „Fitzwilliam Virginal Book", dessen Ausgabe von den Herren Maitland und Squire im Jahre 1894 begonnen, jetzt mit der 40. Lieferung vollendet vorliegt. Das Werk ist geschichtlich von hoher Bedeutung und wirft ein ganz neues Licht auf die altenglische Klaviermusik. Es existirte bis jetzt nur ein einziges Druckwerk darüber, die „Parthenia" vom Jahre 1611, die 1847 und 1863 ziemlich unzuverlässig von den Herren Rimbault und Farrenc reproducirt wurde. Sie enthält 30 Stücke von den 3 englischen Komponisten J. Bull, O. Gibbons und W. Byrd. Das Fitzwilliam Book hat dagegen ein Repertoir von 297 Nummern und repräsentirt die Musik, die während des Zeitraumes von 1560 bis 1625 bei den englischen Klavierspielern en vogue war. Es sind hauptsächlich englische Komponisten daran betheiligt, nur vereinzelt französische, italienische und deutsche Meister. Max Seiffert hat in seiner Geschichte der Klaviermusik eingehend auf die Details hingewiesen, die durch dieses Geschichtsbild erschlossen worden sind. — Die Herausgeber des Werkes waren bemüht, die Handschriften so getreu wie möglich wiederzugeben, so dass nur die unumgänglichsten Veränderungen zu Gunsten unserer modernen Notationsweise vorgenommen worden sind. Die Verzierungszeichen sind ganz in der alten Weise notirt, alle Zusätze und Änderungen als solche kenntlich gemacht, kritische Bemerkungen geben Aufschluss dazu, — ein Vorwort, das auch in's Deutsche übersetzt ist, berichtet über die Entstehungsgeschichte der Handschrift. Es wäre zu wünschen, dass diesem Anfang der Erschliessung der englischen Virginalmusik bald weitere Schritte folgen möchten, da noch reiches Material in den Bibliotheken verborgen ruht.

— Der Nestor aller Komponisten, Professor Joh. Peter Emil Hartmann ist am 10. März im Alter von fast 95 Jahren in Kopenhagen gestorben. Er entstammte einer deutschen Musikerfamilie, aber schon sein Grossvater siedelte von Schlesien nach Kopenhagen über. Sein Vater war Organist der dortigen Garnisonkirche, er selbst, obgleich er auf Wunsch des Vaters Jura studierte, betrieb von Jugend an eifrigst musikalische Studien, konnte schon im 20. Jahre den Vater in seinem Amt vertreten und spielte bald in Kopenhagen's Musikleben eine grosse Rolle. 1836 machte er eine Kunstreise nach Deutschland und führte in Kassel seine Symphonie in G-moll auf. 1840 wurde er zum Direktor des Kopenhagener Konservatoriums ernannt. Hartmann war der Schwiegervater N. W. Gade's. In seinen Kompositionen tritt zum ersten Mal die romantische Richtung mit einem eigenthümlichen nordischen Element verbunden in lebendige Erscheinung, er schrieb mehrere Opern, besonders bemerkenswerth sind seine Kompositionen zu den Werken Oehlenschläger's. Hans v. Bülow hat uns in seinen „Skandinavischen Konzertreiseskizzen" (1882) in anziehender Weise den Eindruck geschildert, den er von dem damals beinahe 76jährigen Komponisten empfing, er schreibt: „Prof. J. P. Hartmann ist uns Deutschen leider ziemlich fremd geblieben. Er ist

eben hervorragender Nationalkomponist. Seine Opern, Balletmusiken, Kantaten haben niemals einen Auswanderungsversuch gemacht, der ihnen in Ansehung ihres stolzen Kunstwerthes sicher geglückt sein würde. Prof. Hartmann ist gegenwärtig 76 Jahre und erfreut sich der vollsten Geistesfrische und Wirkensfreudigkeit. Selten habe ich eine so vornehme Erscheinung bei so hohem Alter d. h. so wenig greisenhaft, gesehen. Durch und durch Patricier in seinem Aeusseren, wie in seinem Inneren, illustrirt er, wie wenige, Anton Rubinstein's schönen Ausspruch „Die Musik ist eine aristokratische Kunst". Nie hat er eine Trivialität geschrieben." —

— Von der Genossenschaft deutscher Komponisten, deren geschäftsführender Ausschuss durch die Herren Richard Strauss, Ph. Rüfer und Fr. Rösch vertreten ist, wurde soeben eine Broschüre versandt, betitelt „Materialien zur Begründung einer Deutschen Centralstelle für die Verwerthung musikalischer Aufführungsrechte", Wilhelm Baensch, Berlin. Der Inhalt bildet eine Ergänzung zu der im November v. J. dem Bundesrath vorgelegten Denkschrift und enthält die vorbereitende Arbeit zu der ins Leben zu rufenden Centralstelle für die Verwerthung musikalischer Aufführungsrechte. Die Broschüre schildert besonders ausführlich die Einrichtung der „Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique" zu Paris, die bereits im Jahre 1851 begründet wurde. Die Gründung einer entsprechenden Anstalt in Deutschland könnte sich in den Hauptprinzipien nach dem französischen Vorbilde richten, würde sich aber gemäss der deutschen Verkehrsauffassung und der deutschen Musikpflege anpassen; der komplizirte Apparat der französischen Anstalt könnte wesentlich vereinfacht werden. Die am Schlusse angedeuteten näheren Ausführungen dürften geeignet sein, der Genossenschaft grosses Vertrauen entgegenzubringen.

Die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, macht in einem Rundschreiben auf ihre Notendruckerei aufmerksam. Dieselbe beschäftigt mit ihren Nebenzweigen: Notenstich, Autographie, Plattendruck, Steindruck, Buchdruck u. s. w. ca. 700 Arbeiter. In Betrieb sind 40 Schnellpressen und 20 Handpressen. Schrift- und Notenproben liegen zur Ansicht bei. Preisliste, Titel- und Papiermuster, sowie Notenproben werden auf Verlangen sofort zugesandt. Die Firma druckt und sticht nicht nur für ihren eigenen Verlag; ein beigefügtes Schreiben „Politik und Notendruck" enthält eine Zusammenstellung von solchen für fremde Verleger hergestellten Werken, deren Erscheinen durch wichtige politische Ereignisse in der letzten Zeit veranlasst worden war.

Die königl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin erhielt von der Tochter Meyerbeer's, Frau Prof. Richter, den grossen Konzertflügel Meyerbeer's zum Geschenk. Der Flügel ist von Erard in Paris gebaut, ist vorzüglich erhalten und hat noch heut einen schönen vollen und hellen Klang. Die Sammlung besass bereits von früheren Schenkungen der Töchter, Frau Prof. Richter und Frau Baronin v. Korff, Meyerbeer's Reiseklavier, von Pleyel gebaut, seinen Taktstock und Schreibzeug, sein Jugendbild von 1801 und die beiden Büsten aus seinem Todesjahre 1864.

Der am Mittwoch den 14. März stattgefundene 4. Schüler-Vortrags-Abend des Berliner Konservatoriums (gegr. von Prof. E. Breslaur, jetziger Leiter Gustav Lazarus) bot eine ganze Reihe ausgezeichneter Leistungen, sowohl auf vokalem, als instrumentalem Gebiete und gab von Neuem Beweis von dem rüstigen Vorwärtsstreben dieses bestens renommirten Institutes. Die Schülerzahl hat bedeutend zugenommen und ab 1. April befindet sich das Konservatorium in den schönen Räumen des Hauses Louisenstr. 36, Berlin N. —

Der Mummelsee, Opern-Dichtung in einem Aufzug von W. Schriefer, Musik von E. Gablender hatte bei seiner Erstaufführung am Heidelberger Stadttheater einen grossen Erfolg. Das Musikdrama behandelt in ausserordentlich glücklicher Weise die bekannte Schwarzwaldsage.

— In dem von Franz von Hennig geleiteten Konservatorium der Musik fand am 17. März die zweite dieswinterliche Prüfungsaufführung statt, in welcher hauptsächlich Schülerinnen aus den Klassen des Direktors spielten. Das sehr sorgfältig zusammengestellte Programm enthielt Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber und moderner Componisten. Gespielt wurde ganz vortrefflich, besonders erfreute der durchweg klangvolle Anschlag, die Präzision im Rhythmus und die fein einstudirten Nuancen im Vortrag. Man fühlte überall die solide Grundlage, die ernstliche, nach sorgfältig durchdachtem Plane geübte Methode heraus, nach welcher an dem Konservatorium unterrichtet wird. — Es können Herrn v. Hennig aufrichtige Glückwünsche zu seinen erzielten Erfolgen ausgesprochen werden.

Bücher und Musikalien.

Ruggiero Leoncavallo. Romanesca pour Piano. Bosworth & Co., Leipzig.

Der bekannte italienische Opernkomponist hat mit diesem, im alten Style geschriebenen Stück bewiesen, dass er auch auf dem Gebiete der leichten Klaviermusik zu Hause ist. Besonderen Reiz erhält das Stück dadurch, dass das Hauptthema später im Bass erscheint. Technische Schwierigkeiten sind nirgends vorhanden, so dass auch mittlere Spieler sich mit diesem hübschen Stück mit Erfolg befassen können.

W. Enrico Bossi, op. 114. Six Morceaux pour Piano.
Carisch & Jänichen, Mailand.

Von diesen 6 Stücken liegt uns der G-moll-Walzer und eine D-moll-Gavotte vor. Nach diesen Stücken zu urtheilen, besitzt der Autor grosse Formenbeherrschung und in der Gavotte gewandte Behandlung des fliessenden Contrapunkts. Da diese Stücke keine allzugrossen technischen Schwierigkeiten bieten, so können sie ev. auch beim Unterricht ihren Zweck erfüllen.

E. Jacques-Dalcroze, op. 7. Menuett pour Piano.
—, op. 8. Valse Caprice pour Piano.
F. Janin et fils, Lyon.

Der französische Komponist beweist sowohl in dem flotten Des-dur-Walzer, als auch in dem melodiösen C-dur-Menuett, dass er für Klavier Brauchbares zu schreiben versteht. Das Menuett ist auch als technische Studie sehr fördernd und so sollen diese brauchbaren Stücke bestens empfohlen sein.

Guiseppe Fregatta, op. 37 No. 1 Sérénade.
—, No. 2 Tarantelle. Deux morceaux caractéristique pour Piano.
F. Janin et fils, Lyon.

Brauchbare und klangvolle Klaviermusik! Die Tarantelle gemahnt etwas an die As-dur-Tarantelle Chopin's. Beide Stücke sind genau mit Fingersatz versehen, so dass die Kompositionen beim Unterricht Verwendung finden können.

Oscar Strauss, op. 41. Valse amoureuse pour Piano.
—, op. 42. Valse champêtre pour Piano.
B. Schott's Söhne, Mainz.

Sowohl der graziöse als auch höchst originelle As-dur-Walzer mit seinem leidenschaftlichen Des-dur-Passus und abwechslungsreichen Modulationen, als auch die netten Walzer (op. 42) werden vermöge ihres guten Klaviersatzes sich bald Freunde erwerben.

P. Floridia, op. 10. Six pieces pour Piano.
Max Oesten, op. 206. Freud und Leid. 12 Stücke für Harmonium. 3 Hefte.
Johannes Pache. Geistliches und Weltliches. 24 Vortragsstücke für Harmonium.
Heinrich Weber. 4 Vortragsstücke für Harmonium.
Alexander Winterberger, op. 126. 6 Charakterstücke für Harmonium.
—, op. 127. Ein Weihnachtsspiel für Harmonium.
Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Der Klavierkomponist „Floridia" bietet uns in seinem op. 10, einen recht originellen As-dur-Mazurka, eine stimmungsvolle Rêverie, einen reizenden „Gesang eines jungen Mädchens", eine prickelnde Bavardage, sowie eine Legende mit wirkungsvollen Contrasten und einen duftigen Walzer in A-dur, der auch viele pianistische Feinheiten enthält. — Max Oesten ist als tüchtiger Harmoniumkomponist bekannt; sein op. 206 enthält 12 reizende kleine Genrebilder, welche „Freud und Leid", „In stiller Andacht", „Des Kindes Engel", „Um Mitternacht", „Träumerei", „Romanze", „Mutterliebe", „Sarabande", „Sonntagsgang", „Am Abend", „Seemanns Abschied", „Hochzeitsmarsch" betitelt sind. Der Harmoniumsatz ist immer instrumentgemäss und sehr klangvoll, so dass man diese Kompositionen zu den besseren Erscheinungen in der Harmoniumlitteratur rechnen kann. Dasselbe gilt von Pache's „24 Vortragsstücken" (für Harmonium), die leicht gesetzt, nirgends technische Schwierigkeiten bieten und infolgedessen beim Harmoniumunterricht gute Dienste leisten werden. Von den 24 Stücken seien das Andante religioso von Schulz, der hübsche A-moll-Canon von Hahn und 2 Originalkompositionen von Pache „Am Abend", „Zum Abschied" besonders lobend hervorgehoben. „Weber's" 4 Vortragsstücke halten sich streng an das Orgelmässige; sowohl die Es-dur Choralfantasie, als auch die hübsch geformte A-dur-Fughette werden gern gehört und gespielt werden. Aber auch das G-moll-Präludium und die Gavotte in A-moll sind brauchbare und nicht schwere Harmonium-Kompositionen, die für den Unterricht passendes Material abgeben. „Winterberger's" op. 126 bilden 6 kürzere Stücke, die den besseren Erscheinungen auf dem Gebiete der Harmonium-Komposition beizuzählen sind. Betitelt sind die Stückchen „Passepied", „Weder Glück noch Stern", „Sehnen", „In Gedanken", „Aus der Kindheit", „Kirchgang." Desselben Komponisten op. 127 „Ein kleines Weihnachtsspiel" besteht aus drei Stücken „Zug der Hirten", „Anbetung" und „Heimkehr", die sehr leicht nach technischer Richtung und gut in der Form sind, auch für Klavier ist eine Ausgabe erschienen.

Richard Lange.

G. Bernheimer, op. 6. Trois morceaux lyriques.
B. Schott's Söhne, Mainz.

Da man nicht annehmen kann, dass der Componist den A-moll Walzer Chopin's nicht kenne, so ist das Plagiat, welches er auf S. 2 der Mazurka begeht, zum mindesten naiv. Rhythmus, Melodie, Modulation gleichen während 16 Takten fast genau einer Stelle in genanntem Walzer. Was der Autor selbst erfunden, ist farblos, formell ungeschickt. Warum nennt er das zweite Stück Minuetto, da es doch ein ausgesprochener Walzer ist?

F. Voss, op. 5. Drei Klavierstücke.
B. Schott's Söhne, Mainz.

Das Capriccio geberdet sich wichtiger, als es zu nehmen ist. Chant sans paroles ist ein hübsches Stück von einfacher, warmer und fliessender Melodik. Valsette ist haut goût. Manche mögen das ... Nur das Capriccio verlangt etwas vorgerückte Technik und Bravour im Vortrag. Die beiden andern Stücke sind leicht, aber Valsette doch gefährlich für die Keuschheit der Empfindung.

G. Martucci, op. 74. Trefle à quatre feuilles. Petites pieces pour Piano.
D. Rahter, Hamburg.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!" Das ist eine feine Musik, geistreich, fesselnd, vollendet in der Zeichnung wie in dem Aufbau. Welche Fülle von Einfällen auf diesen wenigen Seiten! Was die Bewunderung noch steigert, ist, dass diese kunstvollen Gebilde einen verhältnismässig einfachen Klaviersatz aufweisen, der trotzdem klanglich

Stile und technisch interessant ist. Sind die Stücke auch technisch wenig anspruchsvoll, desto grössere Ansprüche stellen sie aber an die musikalische Intelligenz des Spielers. Sie wecken das Verständnis für manche kontrapunktische und harmonische Feinheit. Der genau angegebene Fingersatz ist vorzüglich. J. Vianna da Motta.

Technische Studienwerke.

Aloys Schmidt, op. 16a. Technische Vorübungen.
Carl Czerny, op. 802. Praktische Fingerübungen. 2 Hefte.
A. Bennarina-Sieber. Meisterschafts-System zur Aneignung solider Klavier-Technik.
H. Litolff, Braunschweig.
L'Indispensable du Pianiste. Klavierspieler's Vademecum.
G. A. Gassmann, Zürich.
O. Zehrfeld. Die notwendigsten technischen Studien. 2. Auflage.
J. G. Walde, Löbau.
Hermann Bender. Das Tonleiter-Studium.
Alfons Daun. Tägliche Studien für Pianisten.
Carl Merseburger, Leipzig.

Von den aufgeführten Studienwerken sind die beiden ersten von A. Schmidt und C. Czerny wohl allgemein bekannt und bedürfen keiner besonderen Empfehlung, ich mache nur auf die schönen Neuausgaben aufmerksam, sie sind von Clemens Schultze auf's sorgfältigste revidirt und mit genauem Fingersatz versehen. Auch das in dem Gassmann'schen Verlage erschienene „Vademecum", das keinen Autor nennt, ist kein selbständiges Werk, es ist eine recht geschickt gemachte Zusammenstellung aus den technischen Uebungen von Aloys Schmidt, Henry Herz und anderen Autoren in 2 Abtheilungen: Tägliche Fingerübungen, Tonleitern und Akkorde. O. Zehrfeld bringt auf 4 Seiten kleinsten Formates eine aphoristische Auslese der grundlegenden technischen Studien, Anschlag-, Tonleiter- und Akkordübungen, alles angedeutet und dem Schüler die Fortführung und Transponirung überlassend. Das Heftchen erscheint bereits in 2. Auflage. — Hermann Bender hat in seinem Werke das gesammte Tonleitermaterial notirt, erst sämmtliche Dur- und Molltonleitern, dann dieselben in Terzen, Sexten, Gegenbewegung, in Doppel-Terzen und Oktaven. Sexten fehlen. Von Akkorden ist nur der tonische Dreiklang in seinen 3 Lagen ausgeführt. Eine einzige Uebung zum Spannen der Finger unterbricht die auf- und absteigenden Reihen. Etwas rhythmischer Wechsel wäre denselben zu wünschen gewesen, um dem Werke das Monotone und Mechanische zu nehmen. — Die technischen Studien von A. Daun sind für vorgeschrittenere Spieler berechnet, sie bezwecken die Förderung der Ausdauer, Kraft und Geläufigkeit der Finger und die möglichst gleichmässige Ausbildung beider Hände. Das Material, was der Verfasser dazu zusammengestellt hat, ist gut und zweckdienlich, er verwendet einen möglichst reichhaltigen Fingersatz für jede einzelne Uebung. Spannübungen und Uebungen in chromatischer Zugführung für die Folge aller fünf Finger sind zahlreich vertreten, ebenso viele Terzen-, Sexten- und Oktaven-Uebungen und vollgriffige Akkorde in allen Lagen und Tonarten. Das Werk ist zu fleissigem Gebrauch zu empfehlen. — Ueber das „Meisterschafts-System" von Bennarina Sieber muss ich etwas eingehender sprechen, es ist ein vorzüglich entworfenes und ebenso vorzüglich in allen Details durchgeführtes Werk. Die leitenden Prinzipien des Verfassers sind folgende: Der vorhandene Stoff in technischen Studien ist quantitativ reichhaltig, qualitativ mangelhaft. Die meisten technischen Studien sind in C dur geschrieben, sie sind zu ausgedehnt, planlos, sie berücksichtigen zu wenig den modernen Fingersatz, den modernen Anschlag, vor allem aber fehlt ihnen das rhythmische Leben. Aber gerade die Rhythmik erhöht den Werth des technischen Materials. Sie macht es ausdrucksvoller, klangvoller, sie lässt den Schüler die praktische Verwerthbarkeit der Studien für die Litteratur erkennen. Mit der Schulung der Finger- und Handmuskeln muss die systematische Bildung des Taktsinnes, des Gefühls für Rhythmus Schritt halten. Ebenso müssen die technischen Studien der Klavierlitteratur entsprechend jede mögliche Handstellung berücksichtigen, also alle Tonarten durchlaufen. Aus diesen Gesichtspunkten heraus, bearbeitete der Verfasser sein Material, das in Anordnung und Auswahl nicht die gewohnte Schablone zeigt. Die Studien können nach Absolvirung einer Elementararbeit begonnen werden, der Autor betont ausdrücklich, dass die Studien als technisch grundlegend für höhere Kunstfertigkeit zu betrachten sind. — Er beginnt mit einfachen 5 Fingerübungen bei losen Fingern in verschiedenen Taktarten und verschiedener Betonung, die Obertasten treten nach und nach hinzu, erst bekommt der dritte Finger eine solche, dann der zweite und der vierte, schliesslich werden mehr schwarze Tasten zugleich angeführt. Fünffinger-Uebungen in fortschreitender Chromatik zum Ausgleich aller Finger und Kräftigung derselben für alle Lagen folgen. Jetzt werden Stützfinger-Uebungen in ähnlicher Weise durchgearbeitet mit stets wechselndem Rhythmus. Fingergelenk- und Handgelenkstakkato folgen, die Erklärungen der Ausführung, durch Abbildungen unterstützt, sind ausserordentlich klar und deutlich. Der zweite Kursus bringt Studien zur Förderung der Unabhängigkeit der Hände von einander, Uebungen mit gegensätzlichen Rhythmen, 3 Noten gegen 2, Quintolen u. s. w. An den nun folgenden Abschnitt der sehr geschickt ausgeführten Spreizübungen schliessen sich die Akkord- und Untersatzübungen, endlich die Tonleiter, letztere wieder in vielfältigster Rhythmisirung und in allen gebräuchlichen Taktarten. Der letzte Abschnitt enthält eine Zusammenstellung der täglich auszuführenden Studien. Was an dem ganzen Werke so sympathisch berührt und aus allen Erklärungen des Autors zur Ausführung der verschiedenen Anschlagsarten herausklingt, ist, dass es ihm hauptsächlich darauf ankommt, einen schönen, vollen, aber weichen Ton zu erzielen — unsere hochentwickelte Technik drängt heute auf Entfaltung möglichster Kraft, glänzender Bravour und da es immer nur wenig

Auserlesene giebt, die das spezifisch Musikalische in sich tragen und mit dem äusseren Glanz das innere Wesen der Musik im Verein mit Wärme und Schönheit des Tones zu verbinden wissen, so geht leider so Vielen, bei der unglaublichen Fingerkraft-dressur, noch die wenige Musik verloren, die sie in sich trugen. Möchten doch alle Lehrer ihre erste Aufgabe darin sehen, den Ton schön, edel und gesangvoll zu bilden und mit grosser Vorsicht an die Entwicklung der Kraft gehen. Das „Meisterschafts-System" von Eccarius-Sieber bietet in seinen Anschlagsregeln eine sichere Handhabe zur Erzielung eines schönen Tones, es kann aus voller Ueberzeugung als ein ausgezeichnetes Werk empfohlen werden.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

Verlag von Costallat & Co., Paris.

Ch. V. Alkan, op. 39. Douze Études dans les tons mineurs.

Verlag von A. A. Noske, Middelburg.

Otto Lies, op. 13. In einsamen Stunden. 6 Klavierstücke.

—, op. 20. 5 ernste Klavierstücke.

Cornélie van Oosterzee, op. 15. Fête costumée 3 Fantaisies pour le Piano.

Ter Kuiler. 2 Liederen uit „Lentenliefde."

Verlag von K. F. Wasenius, Helsingfors.

Oskar Merikanto. Liebestraum für Violine und Klavier.

Jean Sibelius. Elegie. Arrangement für Klavier.

Harald Hedmann. Riddar Olof och Elfvorna.

Egmont Hartmuth. Prelude et Scherzo pour le Piano.

Verlag von Fazer et Westerlund, Helsingfors.

Jean Sibelius. 3 Lieder.

—, Atenarnes sång.

E. Melartin, op. 6. Legend. I för Piano.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Philipp Scharwenka, op. 109. Heimath. 5 Phantasietänze zu 4 Händen.

Max Jentsch, op. 25. Rêverie für Violine und Klavier.

Otto Schmid. Musik am sächsischen Hofe. Band 2 und 3.

—, Das sächsische Königshaus.

Verlag von Richard Kaun, Berlin.

Fritz Kirchner, op. 850. Zigeunermädchen Lieder.

Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

Paul Manderscheid. 4 Vaterlandslieder für Frauenchor.

August Gölker. Germania. Patriotische Liedersammlung. 3 Hefte.

Verlag von Ries & Erler, Berlin.

M. Vonga, op. 3—6. 4 Klavierstücke.

Verlag von E. W. Fritzsch, Leipzig.

Joseph Lauber, op. 4. Sonate D-moll für Violine und Klavier.

—, op. 5. Quartett. G-moll.

—, op. 6. Klavierquartett.

—, op. 7. Sonate F-moll für Pianoforte.

—, op. 8. Klavierquintett.

—, op. 9. Sonate As-dur für Violine und Klavier.

Emil Eckert, op. 1. 5 Charakterstücke für Klavier.

—, op. 2. 4 Phantasiestücke für Klavier.

Ludwig Neuhoff, op. 15. 3 Duette für Sopran und Tenor.

—, op. 20. „Ich möchte heim". Geistliches Lied mit Orgelbegleitung.

—, op. 21. Phantasie-Sonate F-moll für Orgel.

Franz von Holstein. Schottischer Reigen und Pibroch für Streichquartett.

Carl Kleemann, op. 27. Lustspiel-Ouverture für grosses Orchester.

—, Der Klosterschüler von Mildenfurth: Vorspiel und Zwischenspiel für Orchester.

Vict. Aug. Leser, op. 6. 6 Lieder.

August Püringer, op. 1—4. „Gedichte." Lieder für eine Singstimme.

Eugen Segnitz. 3 Divertimenti von Mozart für 2 Klaviere zu 4 Händen arrangirt.

Verlag von Bosworth & Co., Leipzig.

S. Jadassohn, op. 138. Preambolo und Canzona für Klavier.

Erik Meyer-Helmund. Valse Mazurka u. Tarantella.

Franz Zerlich, op. 7. Bunte Reihe, No. 1 u. 3.

Gabriel-Marie. Barcarole für Violine u. Klavier.

C. A. Caspar. Un Fragment de Mendelssohn. (Germer.)

Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig.

Reinhold Jockisch, op. 10. Praktisch-theoretische Violinschule.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Studienwerke für die unteren und oberen Mittelstufen.

Ludwig Schytte, op. 106. Die moderne Kunst des Vortrags. 5 Theile: Melodik, Eleganz, Energie, Lyrik, Bravour, zu je 2 Heften à 1,75 bis 2 Mk.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Albert Biehl, op. 169. Poetische Studien. 2 Hefte à 2,50 Mk.

Otto Forberg, Leipzig.

Zwei ausgezeichnete Werke für Technik und Vortrag. .. ..

Meinungs-Austausch.

Vereine.

Briefkasten

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Instrumentenbauer und -Verleiher

Musiklehrer und ausübende Künstler

Klavierstimmer

Anzeigen.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) **Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1678 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4069) 1,50 M, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 8.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung Berlin S., Brandenburgstr. 11 zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 8. Berlin, 15. April 1900. XXIII. Jahrgang.

Ueber musikalische Rechtschreibung.

Von

Paul Hassenstein.

Man kann oft die üble Erfahrung machen, dass in musikalischen Aufführungen sowohl Männer-, wie auch gemischte Chöre im Gesange a capella nicht „den Ton halten.“ Detonirend schliessen sie ihren Kantus entweder in einer tieferen oder höheren Tonlage als der ursprünglichen ab. Auch bei Gelegenheit der Berichte über den Casseler Gesangwettstreit wurde fast allgemein hervorgehoben, dass das sonst so wirksame Preislied von Reinhold Becker „der Choral von Leuthen“ von keinem der am Wettbewerb betheiligten Gesangchöre mit vollständig reiner Intonation zu Gehör gekommen sei. Beginnend mit C-dur wäre allgemein der Schluss Cis-dur gewesen.

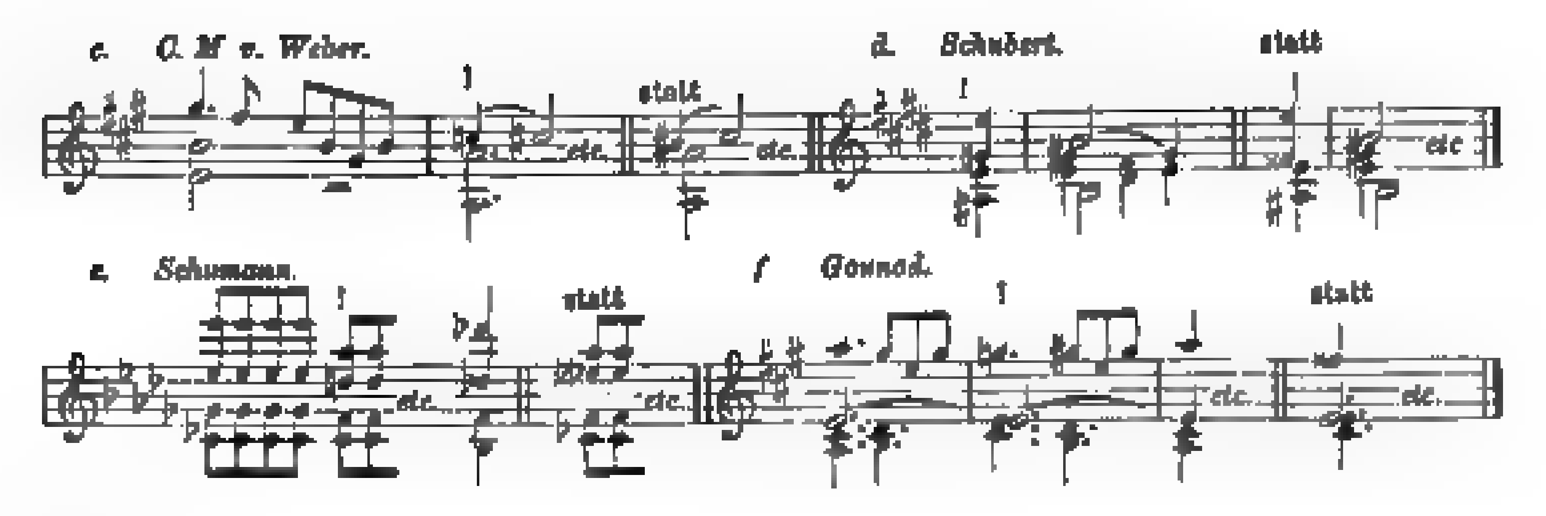
Die Schuld an derartigen Vorkommnissen wird ja gewöhnlich in erster Linie den Dirigenten treffen, der es dann beim Einstudieren höchstwahrscheinlich unterlassen hat, auf die Grössenunterschiede der diatonischen ([illegible]) und chromatischen ([illegible]) Halbtonschritte, sowie auf diejenigen der in den Schwingungsverhältnissen 9 : 8 und 10 : 9 stehenden Ganztonschritte aufmerksam zu machen, deren Stellung durch eintretende Modulation ja stets eine Aenderung erfährt. Sie wird aber in sehr vielen Fällen auch dem Autor zugeschrieben werden müssen, der bei der Niederschrift seines Werkes sich nicht einer folgerechten Orthographie befleissigte.

In nachstehenden Zeilen möchte ich nun, den letzteren Punkt betreffend, eine Regel aufzustellen versuchen mit dem lebhaften Wunsche, dass sie für die musikalische Rechtschreibung allgemein als Richtschnur gebend angesehen werde.

In den meisten musikalischen Werken stellt sich gewöhnlich eine falsche Notation der alterirten Töne heraus, Erniedrigungen werden gebraucht, wo enharmonisch verwechselt Erhöhungen am Platz wären, und umgekehrt — man findet beispielsweise dis, wo es es und cis, wo es des heissen sollte, etc.

Ausser in den späteren Werken von Richard Wagner habe ich bei fast keinem, selbst dem namhaftesten Meister der Tonsetzkunst, eine durchweg konsequent richtige Notation feststellen können. Einige eklatante Beispiele sollen diese Behauptung zu beweisen suchen:

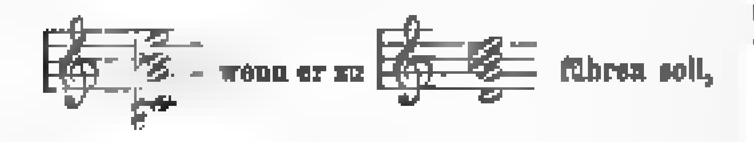




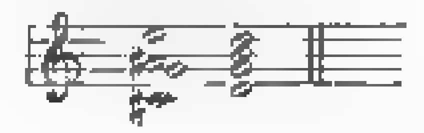
Im Beispiel 1a sehen wir die Schlussakkorde des Rezitativs, das in Mozarts Don Juan die Arie der Donna Anna „Du kennst den Verräther" einleitet. Der 19. Takt des wunderschönen Larghetto der II. Symphonie von L. v. Beethoven ist das Beispiel 1b. 1c kommt in der Agathen-Arie der Oper „Der Freischütz" von C. M. v. Weber vor, 1d bringt nach den Worten „ich bin ein Fremdling überall" das Lied „Der Wanderer" von Schubert. Beispiel 1e findet sich in dem Liede von R. Schumann „Er der Herrlichste von Allen" vor, wo diese Akkorde der Textstelle „will die Hohe segnen" untergelegt sind, während 1f Akkorde aus der Begleitung des ersten Chores aus Gounod's Oper „Margarethe" zeigen.

(Dass hier überall Verstösse gegen die Rechtschreibung vorliegen, soll mit den späteren Ausführungen bewiesen werden.)

In Kompositionen für Instrumentalmusik freilich werden derartige Fehler ja nicht gerade verhängnissvoll sein, obwohl auch in solchen Werken mancher Lapsus, wie z. B. der in dieser Weise geschriebene Akkord

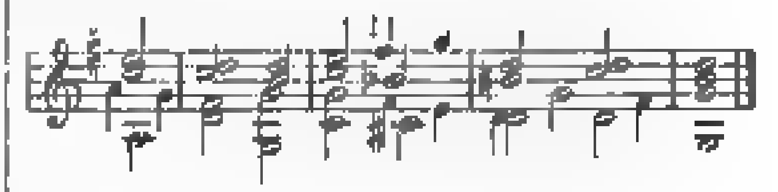


zu Missverständen Veranlassung geben könnte. Denke man sich doch diesen Akkord beispielsweise in einem C-dur-Satz als Schlussakkord einer Seite! Wird man als Fortsetzung und Anfang der nächsten nicht etwa eher den Dreiklang D-dur oder D-moll erwarten dürfen? — Wie anders aber, wenn statt des falschen b richtig ais geschrieben ist!



Hier darf dem ais mit dringender Nothwendigkeit nur h folgen.

In Kompositionen für den Gesang a capella, der nicht nach Massgabe der temperirten, sondern nach den Gesetzen der natürlichen Stimmung auszuführen ist, muss ein Ausserachtlassen der orthographischen Regeln stets böse Folgen haben. Wie unendlich schwer ist es dem zweiten Tenor diese Stelle in dem Franz Abt'schen Männerchor „Die Abendglocken rufen" rein zu singen,

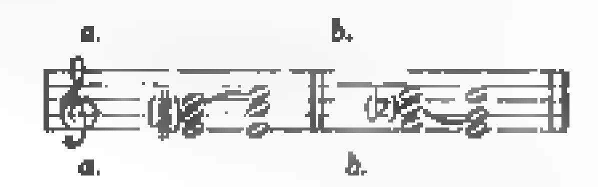


wenn er auf den orthographischen Fehler, der in dem b statt ais liegt, nicht zuvor aufmerksam gemacht wird.

Welche von zwei benachbarten Tonstufen ist nun im gegebenen Falle zu alterieren?

Um hierauf Antwort zu finden, müssen zunächst die Fragen beantwortet werden „Was bedeuten alterierte Töne, und welchem Umstand verdanken sie ihr Entstehen?

Alterierte Töne sind Leittöne, die, sei es durch Erhöhung (♯) oder Erniedrigung (♭), leitfähiger gemacht worden sind, und welche daher auf-, beziehungsweise abwärts leiten müssen. Im ersteren Falle gehören sie dem tonisch-authentischen, im andern dem phonisch-plagalen Tonleitergeschlecht an (cf. Beispiel 4a und 4b). Soll beispielsweise in einem C-dur-Satz die V. Stufe (g) zur VI. (a), oder die VI. Stufe (a) zur V. (g) schreiten, so werden beide Ausgangsstufen leitfähiger sein, wenn, wie bei 4a, das g tonisch-authentisch in gis und wie bei 4b, das a phonisch-plagal in as verwandelt ist:



Zur Verständigung der nicht allgemein bekannten Namen tonisch oder tonisch-authentisch und phonisch oder phonisch-plagal Folgendes:

Im dualistischen Harmoniesystem (cf. v. Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwickelung. Studien zur Theorie der Musik. Dorpat und Leipzig. 1866) unterscheidet man zwei Tonleitergeschlechter — das Tonische und das Phonische Geschlecht. Sie bilden Gegensätze,

die den Begriffen **authentisch** und **plagal** entsprechen. Die Tonleitern beider Geschlechter sind Begleiterscheinungen eines Klanges, denn ihre einzelnen Tonstufen gehören der Reihe seiner akustischen Nebentöne an, und zwar ist die tonische Skala eine Reihenfolge von 8 **Obertönen**, die **phonische** dagegen eine solche von ebensoviel **Untertönen**. Dort wie hier zeigen sich diese Ober-, beziehungsweise Untertöne als der 24., 27., 30., 32., 36., 40., 45. und 48. Nebenton eines (wie im ersteren Falle) **tonischen Grundtones**, oder (wie im andern) eines **phonischen Obertones**. Beide, sowohl Grund-, als auch Oberton, liegen in der **Unter**-, beziehungsweise **Oberquinte** der Leiterausgangstöne, was aus nachstehender Zusammenstellung erhellen möge.

Tonischer Grundton der Obertonreihe

F_2 . . . . c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2 h^2
1. 24. 27. 30. 32. 36. 40. 45ter Oberton.

f. g. a. h. c^1 d^1 e^1 . . . . b^5.
der Untertonreihe 45. 40. 36. 32. 30. 27. 24ter Unterton. Phonischer Oberton,

wo F_2 der Vertreter eines Klanges ist, der in seiner Obertonreihe an 24.–45. Stelle die tonisch-authentische Durtonleiter $c^2 - c^3$ aufweist. Dagegen erblicken wir in b^5 einen phonischen Oberton, in dessen Untertonreihe, und zwar an gleicher Stelle wie zuvor, wir der Tonleiter e – e (also abwärts!) begegnen, die schon nach dem alten Harmoniesystem als eine plagale Molltonleiter (plagal A-moll oder plagal Aeolisch) galt. (A. v. Oettingen hat hier übrigens Unrecht, indem er die in Rede stehende für identisch mit der mittelalterlichen Phrygischen Tonleiter hält, denn diese unterscheidet sich von der plagalen A-moll-Tonleiter durch die Lage der im Schwingungsverhältniss 9 : 10 stehenden, nachstehend mit ‿ bezeichneten Schritte

Phrygisch-authentisch. e. f. g. a. h. c. d. e,

Aeolisch plagal e. f. g. a. h. c. d. e.

In der Phrygischen Tonleiter ist die 7. Stufe (d) eben aufsteigender Leitton, daher die kleinere Entfernung vom Schlusston als in der plagalen Aeolischen, wo die 7. Stufe (d) als ein abwärtsführender Leitton zur „Mediante (c) wirksam ist. Die beiden diesbezüglichen Kadenzen sind demzufolge:



Phrygisch auth. *A-Moll plagal*

Die Zahlen unter den Tonnamen der vorhin aufgestellten Ober- und Untertonreihe zeigen zunächst an, als wievielter Nebenton ein jeder in seiner Nebentonreihe vorkommt, sodann aber auch, welches Schwingungsverhältniss diese Nebentöne unter einander einnehmen. Die Zahl 24 unter c^2 und 27 unter d^2 der ersteren jener beiden Reihen wollen nicht nur sagen, c^2 und d^2 seien in der Obertonreihe des Klanges F^2 der 24. und 27. Nebenton, sie wollen zugleich ankündigen, c^2 stehe zu d^2 in dem Schwingungsverhältniss (Intervallverhältniss) 24 : 27, d. h. = 8 : 9 etc. —

(Fortsetzung folgt.)

Das Invalidengesetz in seiner neuen Gestalt.

Die grosse Wichtigkeit, die das neue Gesetz auch für die Musiklehrer- und Lehrerinnen hat und die vielfache Unsicherheit und Unkenntniss über dasselbe, veranlassten Herrn Professor **Siegfried Ochs**, den Vorsitzenden des Berliner Musiklehrer-Vereins, die Angelegenheit in einem Sitzungsabend zur Sprache zu bringen. Herr Justizrath **Felix Kaufmann** hatte die Güte einen eingehenden Vortrag über den Gegenstand zu halten, er hat aber ausserdem noch eine schriftliche Mittheilung darüber ausgearbeitet, die den Mitgliedern zugesandt ist. Herr Justizrath Kaufmann hat mir freundlichst die Erlaubniss gegeben, aus dieser „Mittheilung" Auszüge für den „Klavier-Lehrer" zu machen, — ich bin sicher, dass sie, bei der ausserordentlichen Wichtigkeit der Sache, meinen Lesern hochwillkommen sein werden.

Das Invaliditäts- und Altersversicherungsgesetz vom Jahre 1889 ist durch das neue Invalidenversicherungsgesetz vom 1. Januar 1900 weiter ausgestaltet worden und bezweckt eine Fürsorge

a) für diejenigen in seinen Bereich gezogenen Personenkreise, deren Erwerbsfähigkeit — ohne Rücksicht auf das Lebensalter — in Folge von Alter, Krankheit oder irgend welcher Gebrechen **dauernd** herabgesetzt ist (Invalidenversicherung),

b) für diejenigen gesetzlich näher bestimmten Personenkreise, welche das 70. Lebensjahr erreicht haben, unabhängig davon, ob sie noch vollkommen erwerbsfähig sind oder nicht (Altersversicherung).

Dementsprechend bezeichnet das Gesetz (§ 15) als Gegenstand der Versicherung den Anspruch auf Gewährung einer Rente für den Fall der Erwerbsunfähigkeit oder des Alters.

Versicherungspflicht und Versicherungsrecht der Lehrer und Erzieher (beiderlei Geschlechts).

a) Das Gesetz unterwirft bestimmte Personenkreise mit Rücksicht auf ihre Beschäftigung dem Versicherungszwange, diese Personenkreise müssen also versichert sein, die Behörden haben die Erfüllung der Versicherungspflicht zu überwachen und es sind ihnen den Arbeitnehmern und Arbeitgebern gegenüber die Mittel gegeben, den Versicherungszwang durchzuführen. Das Gesetz räumt andererseits gewissen Personen das Recht ein, freiwillig in die Versicherung einzutreten, also die Versicherungsbeiträge zu leisten, um dadurch die Vortheile des Gesetzes (Invaliden- und Altersrente u. A.) zu erlangen. Das Gesetz nennt dies „Die Selbstversicherung". Endlich gestattet das Gesetz gewissen Personen, welche aus einem die Versicherungspflicht oder die Selbstversicherung begründenden (Beschäftigungs-) Verhältnisse ausgeschieden sind, die Versicherung fortzusetzen. Der technische Ausdruck hierfür ist „Weiterversicherung".

b) Der Versicherungspflicht unterliegen nun diejenigen Lehrer und Erzieher (beiderlei Geschlechts), deren regelmäßiger Jahresarbeitsverdienst die Summe von 2000 Mark nicht übersteigt.

Indessen abgesehen von der Beschränkung der Versicherungspflicht in Bezug auf den Jahresarbeitsverdienst unter 2000 Mark, so unterliegen auch nicht einmal alle Lehrer, welche diesen Jahresarbeitsverdienst nicht haben, dem Versicherungszwange. Es sind davon trotz des den Betrag von 2000 Mark nicht erreichenden Arbeitsverdienstes befreit

Lehrer und Erzieher an öffentlichen Schulen und Anstalten, sofern sie lediglich zur Ausbildung für ihren zukünftigen Beruf beschäftigt werden oder sofern ihnen eine Anwartschaft auf Pension im Mindestbetrage der geringsten Invalidenrente gewährleistet ist, ferner Lehrer, welche Unterricht gegen Entgelt während ihrer wissenschaftlichen Ausbildung für ihren zukünftigen Lebensberuf ertheilen (Studirende),

auf Grund eines zuständigen Beschlusses des Bundesraths Lehrer und Erzieher an nicht öffentlichen Schulen oder Anstalten, sofern denselben eine Anwartschaft auf Pension, in dem angegebenen Umfange, gewährleistet ist.

Es können endlich auf ihren Antrag durch die untere Verwaltungsbehörde (Gemeindebehörde — Landrath), von der Versicherungspflicht diejenigen Personen befreit werden, welchen auf Grund ihrer früheren Beschäftigung als Lehrer oder Erzieher an öffentlichen Schulen oder Anstalten Pensionen, Wartegelder oder ähnliche Bezüge im Mindestbetrage der geringsten Invalidenrente bewilligt sind.

Aus Vorstehendem ergiebt sich, dass von der Versicherungspflicht im Wesentlichen nur die Privatlehrer mit einem regelmäßigen Jahresarbeitsverdienst unter 2000 Mark betroffen werden, sei es, dass sie an Privatlehranstalten unterrichten oder die Lehrthätigkeiten durch Stundengeben in ihrem Hause oder im Hause der Schüler ausüben.

c) Das Recht, freiwillig in die Versicherung einzutreten, haben diejenigen noch nicht 40 Jahre alten Lehrer und Erzieher (b. G.), deren regelmäßiger Jahresarbeitsverdienst mehr als 2000 Mark, aber nicht über 3000 Mark beträgt.

Beiträge der Versicherten und der Arbeitgeber sowie die Art der Erhebung dieser Beiträge.

Die Höhe der Beiträge richtet sich nach der Lohnklasse, welcher der Versicherte angehört und für die Bestimmung der Lohnklasse, deren das Gesetz fünf aufstellt, ist der Jahresarbeitsverdienst massgebend.

Lehrer und Erzieher gehören zur IV. Lohnklasse, welcher ein Jahresarbeitsverdienst unter 1150 Mark entspricht. Bei nachgewiesenem höheren, also 1150 Mark übersteigendem Jahresarbeitsverdienst werden sie in die V. Lohnklasse eingereiht. Die Wochenbeiträge belaufen sich für die IV. Lohnklasse auf 30 Pfennige, für die V. Klasse auf 36 Pfennige.

Lehrer und Erzieher, für welche an sich die IV. Lohnklasse massgebend wäre, können, um den Anspruch auf eine höhere Rente zu erwerben, ihre Versicherung in der V. Lohnklasse beanspruchen. Den geringen Mehrbetrag des Beitrages haben sie in diesem Falle aus ihren eigenen Mitteln zu entrichten.

Die Beitragsleistung erfolgt durch Einkleben von Marken in die Quittungskarte, welche von den durch die Landesregierung bestimmten Behörden (z. B. in Berlin von den Polizeirevieren) ausgestellt wird. Jede Versicherungsanstalt (vergl. zu VI.) giebt Marken für die einzelnen Lohnklassen aus. Diese Marken können bei allen Postanstalten und anderen von der Versicherungsanstalt einzurichtenden Verkaufsstellen käuflich erworben werden. Ist die Quittungskarte vollgeklebt, so ist sie bei der Ausgabestelle zum Umtausch einzureichen. Über den Inhalt der eingereichten Karte (Zahl der Marken u. s. w.) erhält der Inhaber von der Ausgabestelle eine Bescheinigung. Eine Quittungskarte verliert ihre Gültigkeit, wenn sie nicht innerhalb zweier Jahre nach dem Ausstellungstage zum Umtausch eingereicht wird.

Zur Leistung der Beiträge sowie zum Einkleben der Marken ist der Arbeitgeber verpflichtet.

Der Versicherte ist zur Vermeidung von Strafen verpflichtet, für die Ausstellung der Quittungskarte Sorge zu tragen und dieselbe behufs Einklebens der Marken vorzulegen. Ist der Versicherte mit einer Karte nicht versehen oder lehnt er die Vorlegung der Karte ab, so ist der Arbeitgeber berechtigt, für Rechnung des Versicherten eine solche anzuschaffen.

Die Entrichtung der Beiträge des Arbeitgebers und des Versicherten durch Einkleben der entsprechenden Marken, hat durch denjenigen Arbeitgeber zu erfolgen, welcher den Versicherten während der Beitragswoche beschäftigt hat. Findet die Beschäftigung nicht während der ganzen Beitragswoche

bei demselben Arbeitgeber statt, so ist von demjenigen Arbeitgeber, welcher den Versicherten zuerst beschäftigt, der volle Wochenbeitrag zu entrichten. Wurde dieser Verpflichtung nicht genügt, und hat der Versicherte den Beitrag nicht selbst entrichtet, so hat derjenige Arbeitgeber, welcher den Versicherten weiterhin beschäftigt, den Wochenbeitrag durch Einkleben der Marke zu entrichten, doch steht ihm gegen den zunächst Verpflichteten Anspruch auf Ersatz zu.

In der Anwendung dieser Bestimmungen auf das Verhältniss der Lehrer und Lehrerinnen ergeben sich hieraus folgende Grundsätze:

Bei Lehrern an Privatanstalten (Conservatorien) und in Privathäusern sind der Vorstand der Anstalt oder des Haushalts als Arbeitgeber zu betrachten, welche die Pflicht der Beitragsentrichtung zu erfüllen haben. Lehrer und Lehrerinnen, welche aus der Ertheilung einzelner Stunden in den Häusern ihrer Kunden ein Gewerbe machen, müssen ebenso behandelt werden, wie andere Personen, welche im Laufe der Woche mit dem Arbeitgeber wechseln. Es ist also derjenige Haushaltungsvorstand zunächst zur Entrichtung des Beitrags verpflichtet, von welchem der Lehrer in der betreffenden Woche zuerst beschäftigt wird. Nach dem gleichen Gesichtspunkte ist endlich bei den Lehrern, welche die Stunden in ihrer eigenen Wohnung geben, der verpflichtete Arbeitgeber festzustellen.

Der Arbeitgeber darf die Hälfte des Beitrages dem Versicherten an den beiden zunächst fälligen Honoraren kürzen. Der Versicherte kann aber auch selbst die Marken entwerthen und von dem verpflichteten Arbeitgeber die Hälfte der Beiträge bei den beiden nächsten Lohnzahlungen zurückfordern.

Es lässt sich nicht verkennen, dass aus dieser Art der Beitragsentrichtung mancherlei Schwierigkeiten entstehen werden und dass sich die Betheiligten erst allmählich daran gewöhnen werden, die aus der Entrichtung der Beiträge gegen einander entspringenden Ersatzansprüche, bei denen es sich in der Regel nur um ganz kleine Beträge handelt, geltend zu machen.

Ein wirksames Mittel zur Erzwingung der den Arbeitgebern nach Vorstehendem obliegenden Verpflichtungen wird die Strafbestimmung des § 176 des Gesetzes sein, nach welcher die unterlassene Verwendung von Marken für die dem Versicherungszwang unterliegenden Personen in ausreichender Höhe und in vorschriftsmässiger Beschaffenheit mit Geldstrafe bis zu 300 Mark bestraft werden kann.

Ansprüche des Versicherten aus der Versicherung. (Die gesetzlichen Leistungen.)

a) Der Versicherte hat Anspruch auf Invalidenrente, wenn

1. seine Erwerbsfähigkeit dauernd auf weniger als ein Drittel herabgesetzt ist,
2. er während 26 Wochen ununterbrochen erwerbsunfähig gewesen ist, für die weitere Dauer der Erwerbsunfähigkeit.

An Stelle der Rente kann dem Rentenempfänger auf seinen Antrag Aufnahme in ein Invalidenhaus gewährt werden.

Voraussetzung für jeden Anspruch auf Invalidenrente ist, dass der Versicherte bereits eine Zeit lang Beiträge geleistet hat. Man spricht in diesem Sinne von „Wartezeit", Karenzzeit". Es gilt hier folgendes:

Wenn 100 Beiträge auf Grund der Versicherungspflicht geleistet sind, so beträgt die Wartezeit nur 200 Beitragswochen, wenn nicht 100 Beiträge geleistet sind, so beträgt die Wartezeit 500 Beitragswochen.

Die Höhe der Rente richtet sich nach der Zahl und der Lohnklasse der für den Versicherten entrichteten Beiträge und kann 450 Mark und darüber erreichen.

b) Altersrente.

Diese steht dem 70 jährigen Versicherten zu, sofern er noch erwerbsfähig ist und die Wartezeit von 1200 Beitragswochen zurückgelegt hat. Im allgemeinen vermindert sich diese Wartezeit für die vor 1851 geborenen Versicherten um 40 Wochen für jedes vor 1851 liegende Lebensjahr.

c) Anspruch auf Erstattung der geleisteten Beiträge.

Die Hälfte der für die Versicherten geleisteten Beiträge wird auf Verlangen zurückerstattet

1. an diejenigen weiblichen Personen, welche eine Ehe eingehen,
2. an die Wittwe des Versicherten bezw. dessen hinterbliebenen Kindern unter 15 Jahren,
3. an die vaterlosen Kinder unter 15 Jahren einer verstorbenen Frau, welche versichert war.

In allen Fällen müssen mindestens für 200 Wochen Beiträge geleistet sein.

d) Die Versicherungsanstalt (Vergl. sub. VI) ist befugt, für einen erkrankten Versicherten zur Verhütung der Erwerbsunfähigkeit das Heilverfahren eintreten zu lassen. Zu diesem Zweck ist die Unterbringung des Erkrankten in einem Krankenhause zulässig, Versicherte, die verheirathet sind oder eine eigene Haushaltung haben, müssen hierzu ihre Zustimmung geben. Die Krankenkasse, welcher der Versicherte angehört, hat der Versicherungsanstalt aus dem dem Versicherten etwa zustehenden Krankengelde Ersatz zu leisten. Während des Heilverfahrens ist den Angehörigen des Versicherten, deren Unterhalt er bisher aus seinem Arbeitsverdienst bestritten hat, eine Unterstützung zu zahlen.

e) Ueberschüsse des Vermögens einer Versicherungsanstalt können zu anderen, als den im Gesetz vorgesehenen Leistungen (vorstehend a–d) im wirthschaftlichen Interesse der Rentenempfänger, Versicherten und ihrer Angehörigen verwendet werden, also z. B. durch Erhöhung der Renten durch Gewährung von Zuschüssen für unversorgte Kinder.

Geltendmachung der Ansprüche.

Der Antrag auf Rente oder Beitragserstattung ist bei der unteren Verwaltungsbehörde (also bei der Gemeindebehörde in grösseren Städten, beim Landrath auf dem Lande oder in Städten unter 10000 Einwohnern) anzumelden. Er wird von dieser weiter vorbereitet und mit einem Gutachten versehen an den Vorstand der Versicherungsanstalt abgegeben.

Gegen den Bescheid des Vorstandes findet Berufung an das Schiedsgericht und gegen dessen Entscheidung Revision an das Reichsversicherungsamt statt. Die Frist beträgt in allen Fällen einen Monat.

Behörden und deren Organisation.

Die Versicherung erfolgt bei den Versicherungsanstalten, welche vom Staate für grössere Bezirke errichtet worden sind, so für den Stadtkreis Berlin und für die Provinz Brandenburg je eine. Der Sitz der Versicherungsanstalt für die Provinz Brandenburg befindet sich ebenfalls in Berlin.

Die Versicherung erfolgt bei derjenigen Versicherungsanstalt, in deren Bezirk der Versicherte beschäftigt ist.

Die laufende Verwaltung liegt in der Hand des Vorstandes der Versicherungsanstalt, welchem neben einem oder mehreren Beamten Vertreter der Arbeitgeber und der Versicherten angehören.

Daneben besteht ein Ausschuss aus Vertretern der Arbeitgeber und der Versicherten, welcher bei wichtigen Massnahmen mitzuwirken hat.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Hans Richter, den treuen Freund und Amanuensis Richard Wagners, den gefeierten Kapellmeister der Hofoper und der Philharmoniker in Wien, haben wir in Berlin bisher eigentlich nur dem Rufe nach gekannt. Vor Jahren, als es sich um die Nachfolge Hans von Bülows handelte, hat Richter allerdings einen der grossen Abonnementskonzerte hier geleitet. Aber die beiden Männer, die ausser dem Vornamen kaum etwas gemeinsames hatten, waren zu verschiedene Individualitäten, als dass das Publikum, noch unter dem Eindruck der faszinirenden Persönlichkeit Bülows stehend, dem neuen Dirigenten sofort das rechte Verständnis entgegenbringen konnte. Als daher Richter am 26. März sich für den durch Ueberbürdung verhinderten Nikisch an die Spitze unseres Philharmonischen Orchesters stellte, wirkte er fast wie eine neue Erscheinung, und begreiflich war der Enthusiasmus, mit dem seine meisterliche Darstellung des Parcifal-Vorspiels, des Trauermarsches aus der „Götterdämmerung“ und vor allem der neunten Symphonie aufgenommen wurde. Man vergass darüber fast, dass der Abend der Ehrenabend des braven Orchesters war, das durch seine unermüdliche, erfolgreiche Theilnahme an unserm winterlichen Musikleben den glänzenden Besuch seines Pensionsfonds-Konzertes in erster Reihe verdient hatte. Hans Richter steht in seiner Art fast einzig unter den lebenden Dirigenten da, die mehr oder minder den von Bülow ausgegangenen Impulsen folgen, d. h. bewusst, oft absichtlich vor allem ihrer subjektiven Empfindung Ausdruck zu geben suchen. Auch Richter ist ein durch und durch moderner Musiker, aber mit einer bis auf's Feinste nüancirten Vortragskunst verbindet er die ruhige Objectivität der älteren Schule, der es nur um die möglichst getreue Darstellung des vorzuführenden Kunstwerkes zu thun ist. Hinter der Sache verschwindet vollständig die Person des Dirigenten, und geflissentlich werden alle Allüren selbstherrlichen Virtuosenthums vermieden. Bewundernswerth ist das Gedächtnis Richters und seine Vertrautheit mit dem Werke, deren Partitur er nie benöthigt. Die bis ins Einzelne in ihm lebende klare Vorstellung schafft denn auch eine Klarheit der Wiedergabe seitens der Ausführenden, wie wir sie zum Beispiel in der Neunten Symphonie kaum jemals gehört haben. Das kerngesunde Wesen des Künstlers schliesst natürlich auch gewisse Mängel in sich. Eine besondere Leidenschaft der Empfindung, Tiefe und Romantik dürfen wir nicht bei ihm suchen. Deshalb müssen andere Individualitäten als ergänzender Gegensatz neben ihm wohl als berechtigt gelten, man kann aber nur wünschen, dass die Natürlichkeit und Sachlichkeit Richters auf unsere nur zu sehr zum Extremen neigende Generation vorbildlich wirken möge.

Vier grössere Oratorienaufführungen, von denen zu berichten ist, fallen in die letztvergangenen Wochen. Die **Singakademie** hatte für ihr drittes Abonnementskonzert Haydn's „Schöpfung“ gewählt. Es war eine im Ganzen wohlgelungene Aufführung des jugendfrischen Werkes, unter den Solisten zeichnete sich, wie immer, Frau **Emilie Herzog** aus. Die Ausführung der Uriel- und Evapartie gehört zu ihren besten Leistungen auf dem Gebiete des Konzertgesanges. Herr **Reinhold L. Herman** führte mit seiner neu gegründeten Chorvereinigung eine Kantate eigener Composition auf, betitelt „Der Geiger von Gmünd“. Die Musik illustrirt die bekannte Legende in geschickter, zum Theil recht wirksamer Weise; sie ist wohlklingend, aber bietet weder Originelles, noch künstlerisch Vertieftes. Der Chor löste seine dankbare Aufgabe mit anerkennenswerthem Gelingen. Der **Cäcilien-Verein** unter Prof. **Alexis Holländer** machte uns mit einer geistlichen Composition **Massenets**, der 1873 geschriebenen „**Maria Magdalena**“ bekannt. Massenet ist uns in Berlin leider noch immer ein Unbekannter. Als Opernkomponist hat er seine Verdienste, als musikalischer Interpret biblischer Stoffe vermag er freilich nicht tiefer zu interessiren. Seine Musik [e]ntbehrt des einheitlichen Stils; meist ist sie äusser-

sich nicht mehr erfindungsreich, und wo sie gefälliger wirkt, streift sie bedenklich die Opernbuffe. Der Stern'sche Gesangverein beschloss seine Winterarbeit, wie jetzt alljährlich, mit einer Aufführung von Beethovens Missa solemnis in der Kaiser Wilhelm-Gedächtnisskirche.

Die Hofoper griff dieser Tage auf Verdi's „Falstaff" zurück, der unserm Spielplan nur zu lange gefehlt hat. Wenn auch das grosse Publikum sich zu der hochgeistreichen(?) Feinkunst noch nicht sonderlich hingezogen fühlt, so sind doch die Musiker längst fast einstimmig darüber einig, dass in ihm ein Werk von epochaler Bedeutung vorliegt. Der achtzigjährige Bühnenkomponist Verdi, dem man sonst grade den Mangel an Feinsinn vorwerfen zu müssen glaubte, hat im „Falstaff" eine Intensität des musikalischen Ausdruckes erreicht, wie sie vordem in der Oper nicht bemerkt war. Erst wenn man sich allseitig daran gewöhnt hat, wird man die eigenthümlichen Schönheiten geniessen können. In dem Styl des Werkes, der dem Kenner ausserordentlichen Genuss bereitet, liegt auch die Schwierigkeit seiner Aufführung begründet. Einst hatten wir mit Franz Betz in der Titelrolle und der Lessinger als Frau Fluth unvergessliche Vorstellungen. Die heurige, in der Herr Bachmann als Falstaff sich völlig ausreichend erwies, kann leider nicht gerühmt werden. Das Bedauerliche ist, dass solche Mängel(?) in der Darstellung noch mehr als die Concurrenz der Nicolai'schen Oper gleichen Inhaltes dazu beitragen, vorläufig das Interesse an dem herrlichen Meisterwerke, anstatt es zu fördern, lahm legen werden.

An Novitäten ist nur ein Ballet und eine Operette zu verzeichnen. Das Ballet „Die rothen Schuhe" von Regel und Bayer(?), ist an den Theatern von Petersburg, London u. a. schon mit Erfolg gegeben worden. Es stützt sich auf eine hübsche Märchenidee (die in der Fassung von Andersen am meisten bekannt geworden ist) und giebt Veranlassung zu grosser Pracht in den Costümen und in der dekorativen Ausstattung. Das Königliche Ballet zeigte sich in allem Glanze, Frl. dell'Era hob die Hauptfigur durch graziöse und ausdrucksvolle Mimik günstig hervor. Was uns aber hier interessiren würde, die Musik, blieb in der herkömmlichen Schablone stecken. Und doch wäre das Sujet wohl geeignet gewesen, einen talentvollen Componisten zum Betreten neuer Bahnen auf dem arg vernachlässigten Gebiet der Balletcomposition anzuregen. Das im Central-Theater gegebene Vaudeville „Die Hochzeitsreise(?)", dessen Musik von dem bekannten Liedercomponisten Erik Meyer-Helmund herrührt, kommt gleichfalls nicht ernstlich in Betracht. Im Theater des Westens setzte Herr Rothmühl sein Gastspiel in der „Cavalleria" und „Fra Diavolo" fort. Für den Turiddu fehlt es ihm an jugendlicher Geschmeidigkeit und Leichtigkeit des Stimmklanges; besser glückte es ihm mit dem galanten Räuberhauptmann, der, auf der Grenze zwischen lyrischem und dramatischem Tenor, gerne von den Vertretern des Heldenfaches gesungen wird. Die Charlottenburger Bühne brachte ausserdem eine Neueinstudirung von Millöcker's „Bettelstudent", ohne der frischen, im besseren Sinne volksthümlichen Musik das rechte rhythmische Leben einhauchen zu können.

In den Konzertsälen interessirten zwei neue Pianisten. Der zwölfjährige Angelo Kessissoglu ist ein begabtes, technisch frühreifes Kind, das unter richtiger Anleitung dereinst Grosses erreichen kann. Der blinde Pianist Gennaro Fabozzi aus Neapel überraschte durch die Sicherheit und Feinfühligkeit seines Anschlages und erwies sich als geschmackvoller, temperamentvoller Musiker, besonders wo er die Werke seiner Landsleute zu interpretiren hatte. Von bekannten Künstlern kehrten Paul de Conne, Marie Gerdes und Ottilie von Fürstenberg(?) wieder. Nellie Melba und Tilly Koenen gaben je ein Konzert, die eine als Meisterin des bel canto, die andere als hervorragende Liedersängerin von einer dankbaren Zuhörerschaft gefeiert. Hjalmar Arlberg und Johanna(?) Gotz(?) hatten sich im Saal der Hochschule zu einem Abend vereinigt, der ausschliesslich dem Volksliede gewidmet war. Sollten die beiden Konzertgeber diese glückliche Idee weiter verfolgen, so wäre eine grössere Berücksichtigung des deutschen Volksliedes gegenüber dem fremdsprachlichen anzurathen. Der letzte Abend des Joachimquartetts fand die vier Künstler auf der Höhe ihres Könnens und rief die gewohnten enthusiastischen Beifallsbezeugungen aus.

Eine neue Vereinigung begrüssten wir in dem Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen, das in der Singakademie unter Leitung von Willy Benda(?) sein erstes Konzert gab. An den Violin- und Cellopulten waren tüchtige Kräfte, zum Theil berühmte Solistinnen; nur die Contrabässe waren von Herren besetzt. Das Zusammenspiel war schon diesmal ein recht erfreuliches, sowohl nach Seite der reinen Intonirung wie der dynamischen Abschattirung.

Bei einer Wiederholung der vom Akademischen Verein für Kunst und Litteratur veranstalteten Aufführung von Sophokles' „König Oedipus" im Schillertheater brachte das Philharmonische Orchester unter Rebicek einen symphonischen Prolog zum Vortrag, den Max Schillings zu der antiken Tragödie verfasst hat. Die Meisterschaft des Componisten in der thematischen Arbeit und die ihm eigene herbe Grösse gaben dem ernsten Werke bedeutsamen Charakter. Dass diese Grösse nicht an die des Dramas selbst heranreicht, wird kaum als Vorwurf gelten dürfen, wohl aber hätte das Colorit dieser Tonsprache, das fast nordisch anmuthet, bei aller Düsterheit mehr das hellenistische Milieu der Handlung andeuten können.

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

— Eine neue „Bachgesellschaft" hat sich in Leipzig gegründet. Das Märzheft der „Mittheilungen" von Breitkopf und Härtel giebt näheren Aufschluss über die Zwecke und Ziele der Gesellschaft. Die 1850 gegründete Bachgesellschaft hat nach 50jähriger Arbeit ihre grosse Aufgabe durch Herausgabe einer kritischen Gesammtausgabe von J. S. Bach's Werken vollendet. Zweck der neuen Bachgesellschaft ist es, diesen Werken des grossen deutschen Tonmeisters eine lebendige Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen. Dieser Zweck soll erreicht werden durch Veranstaltung von regelmässig wandernden Bachfesten, durch Veröffentlichungen, die Bach's Werke in weite Kreise des Volkes einführen sollen, wie durch Begründung von Zweigvereinen. Die „Bachfeste" sind für alle zwei Jahre geplant, es sollen auf ihnen die grossen Werke Bach's durch Musteraufführungen im Volke eingebürgert, auch unbekanntere Werke ans Licht gezogen werden. Die „Veröffentlichungen" werden volksthümlich billige Ausgaben von Bach'schen Werken in Urgestalt oder Bearbeitung bringen, ebenso aufklärende Schriften über Bach'sche Werke. Das Directorium der neuen Vereinigung besteht aus folgenden Herren: Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Vorsitzender, Prof. Gustav Schreck, Schriftführer, Breitkopf und Härtel, Schatzmeister, ferner die Herren Prof. Joachim, Berlin, Dr. Fr. Wüllner, Köln, Prof. Dr. M. Blumner, Berlin, Prof. Siegfried Ochs, Berlin. Der jährliche Beitrag beträgt 10 ℳ. — Bei dieser Gelegenheit sei auf den Artikel „Die Bachgesellschaft in Leipzig" hingewiesen, welcher von Prof. Dr. Kretzschmar verfasst, und dem letzten Bande der Gesammtausgabe der Werke J. S. Bach hinzugefügt ist. In eingehender Weise ist darin über die vor 50 Jahren erfolgte Gründung der Gesellschaft, ihre Schicksale, Einrichtung und innere Thätigkeit berichtet. Man erhält einen Einblick in die bedeutenden Schwierigkeiten, mit denen das grosse Unternehmen zu kämpfen hatte, in die Opferfreudigkeit der leitenden Führer, die, allen Hindernissen zum Trotz, das Werk zu einem glücklichen Ende führten.

— Das Märzheft der „Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin" bringt das Bild des Abbé Stadler und eine kurze biographische Skizze über diesen Zeitgenossen Mozart's. Stadler hat bekanntlich nach Mozart's Tode im Verein mit dem Staatsrathe Nissen, Constanze Mozarts zweitem Gatten, Mozart's hinterlassene Musikhandschriften geordnet und geprüft. Stadler beschäftigte sich in jener Zeit, wo er wohnend im Hause weilte, auch eingehend mit dem hinterlassenen Requiem Mozart's und schrieb mehrere Sätze nach den Handschriften aufs genaueste ab. So konnte er bei dem später ausbrechenden Streite über die Echtheit des Requiems ein wichtiges Zeugniss ablegen. Der Artikel enthält auch das Facsimile eines Briefes Constanze's an Stadler. Letzterer, obgleich 7½ Jahr älter als Mozart, überlebte den Freund 42 Jahr, er starb 1833 in Wien. — Ein zweiter Aufsatz bespricht Mozart's Partitur-Entwurf seiner Oper „L'Oca del Cairo", die er im Sommer 1783, ein Jahr nach seiner Verheirathung in Salzburg begann. Mozart's Ideen, der Inhalt des Textbuches wird eingehend erläutert, insbesondere ist ein kleines vorangegangenes Schreiben Mozarts an den Vater, der mit dem Textdichter Varesco verhandeln soll, worin er ihm auseinandersetzt, was er für Italien für seine Oper braucht. Sehr interessant und lehrreich ist der Einblick in die Partitur, die genau zeigt, wie Mozart seine Partituren zuerst anlegte und dadurch ein helles Licht auf seine Schaffensweise wirft. Ein Duett aus dieser Oper, nach Mozart's handschriftlichem Partitur-Entwurf von Julius André gefertigt, ist den Mittheilungen als Beilage hinzugefügt.

— Das Berliner Philharmonische Orchester wird, wie verlautet, auf seiner schon längst projectirten, am 15. April in Dresden beginnenden Concertreise durch Deutschland, Oesterreich, Italien und die Schweiz nicht, wie ursprünglich bestimmt, von Arthur Nikisch, sondern von Dr. Hans Richter dirigirt werden.

— In München ist am 10. d. M. Richard Langenhan, früherer Capellmeister des Kaimorchesters, erst 35 Jahre alt, gestorben. Er war am 6. September 1865 zu Coburg geboren. Seine Wittwe ist die treffliche Pianistin Frau A. Langenhan-Hirzel.

Karl Bossi will in Venedig, zum ersten Male in Italien, Bach's „Matthäus-Passion" aufführen. Die Uebersetzung des Textes in's Italienische hat Graf Lurani übernommen.

— Das Kölner Konservatorium der Musik, — Direktorium Prof. Dr. Wüllner, Prof. Seiss und Prof. Dr. Klauwell, — feiert in diesem Jahre das Fest seines 50jährigen Bestehens. Der älteste Lehrer des Instituts, der indessen noch mit voller Rüstigkeit und geistiger Frische seines Amtes waltet, ist J. K. Hompesch, der auch in weiteren Kreisen bekannte verdienstvolle Herausgeber älterer Klaviermusik; er feierte in dieser Zeit seinen 70. Geburtstag und gehört dem Lehrerverbande des Konservatoriums seit dem Jahre 1854 an.

Unter den „Musikgeschichtlichen Sammelwerken", die durch die Firma Breitkopf & Härtel zu beziehen sind, interessiren uns aus den letzten „Mittheilungen" ganz besonders. Zum ersten Mal erscheinen unter Unterstützung der k. russischen geographischen Gesellschaft in Petersburg „Liedersammlungen des Russischen Volkes" und zwar in den beiden veröffentlichten Bänden Volkslieder aus den Gouvernements Archangelsk, Wologda, Wjatka u. s. w., Texte von Istomin, Weisen von Dütsch. Dann liegt in der von Henry Expert begonnenen Herausgabe der „Maîtres musiciens de la Renaissance française" diesmal vor: Jacques Mauduit „Abgemessene Lieder von Jan Antoine de Baïf", Ausgabe von 1586, die für den Historiker von besonderem Interesse sein dürfte.

Bücher und Musikalien.

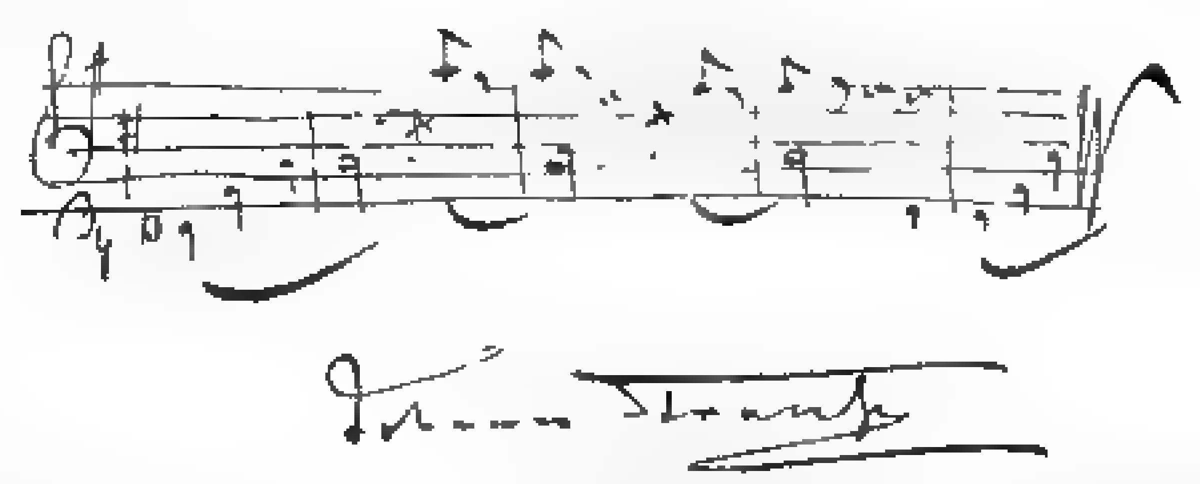
Rudolph Freiherr Procházka. Johann Strauss.
Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin.

Als Johann Strauss im Juni vorigen Jahres starb, war die Trauer in allen musikalischen Kreisen gleich gross — die Kunst hatte einen ihrer besten Jünger verloren, der in seinem begrenzten Schaffensgebiete, der Tanzmusik, mit hoher künstlerischer Meisterschaft geherrscht hatte. Er repräsentirte das vornehme, liebenswürdige Wienerthum, er gestaltete alles, was in Oestreich singt und klingt, zu reizvollen Weisen, — es kann nur mit aufrichtigster Freude begrüsst werden, dass die Verlagsgesellschaft „Harmonie" es unternahm, sein Lebensbild in die Gallerie „Berühmte Musiker" einzureihen. Und Rudolph Procházka hat das Bild mit sicherem Stift gezeichnet und mit leuchtenden Farben ausgeschmückt.

Der Autor führt uns zunächst zu Johann Strauss, dem Vater, der, ein echtes Volkskind, aus dürftigstem Anfang heraus, sich zuerst den Thron eroberte, die Wiener Tanzmusik aus ihrer untergeordneten Sphäre hob und in ein künstlerisches Gewand kleidete. Unsere grossen Sinfoniker hatten die höfische Tanzform gepflegt, Schubert erfand zuerst für den behäbigen „Deutschen" eine Fülle reizvoller Melodien, deren Einfluss auf das Dioskurenpaar Lanner - Strauss nicht zu verkennen ist. Sie schufen sich bald für ihre eigenen Weisen die eigene Kunstform, und führten die unbeschränkte Folge von Einzeltänzen auf 5 zurück, denen Introduktion und Coda zugefügt wurden. Vater Strauss war zuerst von Lanner „engagirt", er trennte sich von ihm, als er bei Gelegenheit sein eigenes Kompositionstalent „entdeckte". Joh. Strauss der Jüngere, erzählt es sehr ergötzlich in dem biographischen Vorwort zur Gesammtausgabe der Werke seines Vaters. „Das Komponiren war offenbar damals eine leichtere Kunst als heutzutage. Zur Hervorbringung einer Polka durchstudirt man jetzt die gesammte Musiklitteratur und vielleicht auch noch einige philosophische Systeme. Früher gehörte zum Komponiren nur Eines: „Es musste Einem was einfallen", wie man sich populär auszudrücken pflegte. Und merkwürdigerweise „fiel Einem auch immer was ein". Das Selbstvertrauen in dieser Richtung war so gross, dass wir Alten häufig eine Walzerpartie für einen bestimmten Abend ankündigten, von welcher am Morgen des Tages noch keine Note vorhanden war. In einem solchen Falle erschien zumeist das Orchester in der Wohnung des Komponisten. Sobald dieser einen Theil fertig gestellt hatte, wurde er vom Personale für das Orchester hergerichtet, kopirt u. s. w. Inzwischen wiederholte sich das Wunder des „Einfallens" beim Kompositeur bezüglich der übrigen Theile, nach einigen Stunden war das Musikstück fertig, wurde durchprobirt und am Abend vor einem in der Regel enthusiastischen Publikum zur Aufführung gebracht. Lanner, der Leichtlebige, producirte beinah wie andere. Da widerfuhr es ihm, dass er eines Morgens sich sehr leidend und arbeitsunfähig fühlte, während für den Abend eine neue Walzerpartie angekündigt war, von der natürlich noch kein Takt existirte. Er schickte zu meinem Vater mit der einfachen Botschaft: „Strauss, schau', dass Dir was einfallt!" Am Abend gelangten die neuen Walzer — selbstverständlich als Komposition Lanners — zur Aufführung und fanden ausserordentlichen Beifall. Dieser Umstand veranlasste meinen Vater, sich selbstständig zu machen." Ein Zug im Charakter des alten Strauss ist schwer zu enträthseln, — er, der sich seine Musikerlaufbahn wegen des väterlichen Widerstandes aufs mühseligste erkämpfen musste, der schliesslich dem Elternhause entfloh, um sein Ziel erreichen zu können, — er versagte es wiederum seinem reichbegabten Sohne, unserem Johann Strauss, Musiker zu werden. Nur hinter dem Rücken des Vaters, mit der zähesten Energie, setzte Johann seine Musikstudien fort; erst die Trennung der Eltern und die helfende Mutter brachten ihm grössere Freiheit. Die Erfolge zeigten sich schnell, kaum 19 Jahre alt stand er an der Spitze eines selbstgebildeten Orchesters vor dem Wiener Publikum, dirigierte seine Erstlingswerke und errang einen vollständigen Sieg, — bald jubelte ganz Wien dem neuaufgehenden Sterne zu.

An der Hand des Procházka'schen Buches verfolgen wir die Lebensbahn des jungen Künstlers weiter, es ist ein fortlaufender Triumphzug, der ihn von Erfolg zu Erfolg trägt; der Autor führt uns aber ebenso in seine Schaffensweise ein und zeigt an zahlreichen Notenbeispielen, wie Strauss allmählig

über die Bahnen seines Vaters und Lanner's herausgeht und in der Erweiterung der Form, in der künstlerischen Ausgestaltung des vergrösserten Organismus durch reichere Motive und glänzendere Technik einen Fortschritt herbeiführt. Als Strauss Vater 1849 stirbt, ist der Sohn Alleinherscher, sein Ruhm wächst, er ist so begehrt, dass er an manchen Tagen seine Kapelle viertheilt und dann mit einem Fiaker von Saal zu Saal rast, um der beliebten Ankündigung „Johann Strauss persönlich" wenigstens für einen Theil des Abends zu entsprechen. Die Wanderlust des Vaters ist auch auf ihn übergegangen, schon von Beginn der fünfziger Jahre ist Joh. Strauss mit seiner Kapelle auf Reisen und die Blätter des Buches erzählen manch ergötzliches Abenteuer. Als sein Körper den unaufhörlichen Anstrengungen nicht mehr Stich halten will, kann er seiner Kapelle einen prächtigen Stellvertreter zuführen, seinen jüngeren Bruder Joseph Strauss, eine Art Universalgenie, der als Ingenieur ein wirklicher Erfinder, als Dichter und



feinsinniger Musiker aber ebenso hoch steht. Sein früher Tod 1870, den er in der Ausübung seines Berufes fand, erweckte allgemeine Trauer. Inzwischen hatte auch der jüngste Bruder Eduard zum Dirigentenstabe gegriffen und die Wiener erlebten 1861 das Schauspiel, alle drei Brüder vereint mit ihren Orchestern bei einem Benefiz im Sophiensaale dirigiren zu sehen.

Mehr und mehr zog sich Joh. Strauss vom Dirigentenpulte zurück, um sich ausschliesslicher der Komposition widmen zu können, er tritt in eine neue Phase seines Schaffens ein, die Operette „König Indigo" eröffnet im Februar 1871 die Reihe ihrer Schwestern, und führt unseren Helden zu neuen Siegen. In lebendiger Schilderung weiht uns der Autor in die Hauptzüge jeder Einzelnen ein, in ihre Entstehung und ihre Schicksale, er zeigt uns den „Walzerkönig" auf der Höhe der Popularität, die in den beiden Jubiläen seiner 40- und 50jährigen künstlerischen Wirksamkeit zu schrankenlosem Ausdruck kam. Er zeichnet uns Strauss aber auch in seinen menschlichen Schicksalen, in seinem Verhältnis zu den Kunstgrössen der Zeit, seinem freundschaftlichen Verkehr mit Johannes Brahms und schildert die Vorliebe, mit der alle grossen Pianisten, Rubinstein, Bülow, Tausig u. a. seine Walzer spielten. Ferner den hohen Ehrenplatz, den Richard Wagner ihm einräumte: „ein einziger Strauss'scher Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklich musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite des Pariser Boulevards". — So urtheilt Wagner über ihn in seinem Aufsatz über das „Wiener Hofoperntheater" und an anderer Stelle bezeichnet er ihn als „den musikalischesten Schädel, der ihm noch untergekommen sei".

Es ist ein lebensvolles, vollausgefülltes Künstlerdasein, welches uns das Buch entrollt, mit warmer Hingebung und feiner Stylistik geschrieben, das Bild eines rastlos strebenden Mannes, dem Glück und Verdienst wie selten im Erdenleben die Wage hielten. — Die Ausstattung des Buches mit seinen zahlreichen Bildern, Portraits, Notenbeispielen, Facsimiles ist eine überaus prächtige.

Anna Morsch.

Das der Besprechung eingefügte Bild und das Faksimile der Handschrift Strauss' sind mir von der Verlagsgesellschaft „Harmonie" freundlichst überlassen worden.

Friedrich Chopin. 27 Etuden. Urtext klassischer Musikwerke. Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Mit einem Vorbericht und einer Einleitung von Ernst Rudorff.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser Urtext-Ausgabe lagen bisher nur Werke der älteren klassischen Meister vor: Suiten von J. S. Bach, Klavierwerke von Ph. Em. Bach, Klaviersonaten von Mozart und Beethoven und die Sonaten für Violine und Klavier von Mozart. Von unseren Meistern der Romantik dürfte Chopin wohl derjenige sein, bei dem die Entstellung der Originale am meisten zu befürchten ist. Der hauptsächlichste Grund liegt darin, dass, wie Rudorff in seinen einleitenden Worten sehr treffend sagt, Chopin's Musik in ganz besonderem Maasse ein improvisatorischer Zug anhaftet, — es wird von seinen Zeitgenossen berichtet, dass er bei seinem freien Fantasiren das Höchste an poetischen Offenbarungen gegeben habe und dass seine Niederschriften nicht immer im Stande gewesen wären, diesem hohen Fluge seines Genius zu folgen. Dieses nicht zum Ausdruck gekommene, innerliche Element verleitet die reproducirenden Künstler zum Kommentiren. Es

kommt als zweiter Grund hinzu, dass Chopin seine Werke zu gleicher Zeit oder in kurzen Abständen in Frankreich, Deutschland und England veröffentlichte. Es geschah, dass ihm eine Stelle beim Erscheinen nicht gefiel, er änderte einmal, ja auch zweimal und jeder Verleger erhielt eine andere Version. Nun kamen nach Ablauf einiger Zeit die Revisoren, die bestrebt waren, die Chopin'sche Poesie für den bequemen Gebrauch der Massen einzurichten und so mussten sich die genialen Tondichtungen mehr und mehr eine Menge Zuthaten, je nach dem Geschmack ihrer Bearbeiter, gefallen lassen, so dass die Gefahr einer gänzlichen Verwischung des Urtextes vorliegt. Mertke hat zu der Wiederherstellung dieses Urtextes die Chopin'schen Autographe und die ersten Original-Ausgaben von Breitkopf & Härtel, Fr. Kistner, Lemoine und Ashdown und Parry benutzt, er giebt in zweifelhaften Fällen die verschiedenen Lesarten an, folgt im Fingersatz und in der Pedalbezeichnung den Chopin'schen Notationen und bezeichnet kleine Aenderungen, denen zweifellos Druckfehler vorliegen, auf's genaueste. Die Ausstattung, Papier und Druck des Werkes sind vorzüglich, der Preis, 3 Mk. netto, ein äusserst geringer. Ich erwähne noch, das ausser den bekannten 24 Etüden op. 10 und op. 25, die Sammlung noch die drei ohne Opuszahl erschienenen Etüden „Trois nouvelles Etudes" enthält, die Chopin vor ihrem selbstständigen Erscheinen in der „Méthode des Méthodes" von J. F. Fétis und J. Moscheles veröffentlichte.

Anna Morsch.

A. C. Mackenzie, op. 55. **Schottisches Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.**

Fr. Kistner, Leipzig.

Ich muss versuchen, den Aufbau (?) dieses Konzertes zu beschreiben, damit man sich überzeuge, dass ich nicht übertreibe, wenn ich es als ein planloses Umherirren bezeichne. Eine „freie Fantasie", eine „Improvisation" hat mehr Form als dieses sogenannte „Konzert."

Allegro maestoso, G-dur. Nach einem mageren Tutti vorbereitenden Charakters, in welchem man zwei Motive bemerkt, aber kein wirkliches „Thema" und welches auf der Dominante schliesst, setzt das Klavier ein mit einer Cadenz, welche auf der Dominante schliesst. Es folgt eine passagenartige Achtelfigur (staccato in Akkorden) zu einem Orgelpunkt auf D: **Allegretto, G-dur.** Diese Figur führt endlich zu einem (dem ersten) Thema: **Andantino, G-dur.** Anstatt einer Entwickelung dieses Themas tritt aber bald modulirend die Achtelfigur auf. Abschluss auf der Dominante von H-moll. Es folgt **Allegretto,** die Achtelfigur zu einem Orgelpunkt auf H, verkürzte Wiederholung des vorigen **Allegrettos** (sic!) Darauf **das** Thema in **H-dur** (sic!?), aber wieder nicht abgeschlossen, sondern durchführungsartig modulirend — Kadenz des Klaviers (Abkürzung der ersten) — dann **das** Thema **G-dur,** fortissimo, triumphirend! Endlich erreicht es so etwas wie eine Abrundung. Dann **Maestoso G-dur,** Kadenz des Klaviers, drei Mal vom Orchester unterbrochen durch eine zweitaktige Reminiscenz aus dem ersten Tutti. Sechs Takte **più lento,** des Klaviers, moduliren nach **E-dur** und führen den II. Satz ein **Molto lento.** Bis hierher war das Klavier ununterbrochen beschäftigt. Nach einem viertaktigen Vorspiel des Orchesters setzt das Klavier schon wieder ein mit einem liedartigen Motiv, welches in kurzen, aber doch etwas mehr gegliederten Entwickelung den ganzen Inhalt des II. Satzes ausmacht, in welchem wiederum das Klavier andauernd neben dem Orchester verwendet ist.

Genug! Nur noch dies: der II. Satz (E-dur) schliesst auf der Tonica (wird also vom III. getrennt). Der letzte Satz steht aber in **E-moll** (Schluss in **E-dur**)! Der Aufbau ist noch formloser als im I. Satz.

Ob nun trotzdem die Erfindung etwa genial ist? Nichts weniger als das. Das Motiv vom II. Satz und einige im letzten haben schottischen Charakter und sind hübsch, es müssen aber Volksthemen sein, denn die übrige Armuth in Melodik und Harmonik zeigt, was der Komponist an Eigenem leistet. Der Klaviersatz bietet nicht das geringste Interesse, weder musikalisch, technisch, noch klanglich.

Kurz: ein trauriges Opus!

J. Ad. Hägg, Klavierstücke.

Fr. Hofmeister, Leipzig.

Dieser fruchtbare Komponist scheint die Stücke sich aus den Aermeln zu schütteln. Leider muss man aber hinzufügen: „Das mag denn wohl auch danach sein", es kommt nämlich aus den Aermeln, nicht aus dem Herzen. Trotz der hübschen Titel (z. B. „Kobolde und Nixen") ist in den Stücken weder Fantasie, noch Poesie, noch irgend welche tiefere Stimmung zu spüren. Es sind kleine, anspruchslose, niedliche Stückchen, leicht, zum Theil sehr leicht zu spielen, wobei man aber manche geistige „Wüste" durchzumachen hat. Ich bezweifle, ob selbst Kinder sich durchweg dafür interessiren könnten, denn für das „Einfache" setzt er oft das „Einfältige." Der Ordnung wegen erwähne ich, welche Stücke mir vorliegen, empfehlen kann ich keine:

Kobolde und Nixen, Fantasiestücke.
3 Impromptus.
Kleine Ballade (A-dur).
Marsch.
Tarantelle (A-moll).

Die zwei zuerst genannten op. sind den folgenden vorzuziehen.

J. Vianna da Motta.

Johann [illegible], op. 27. Albumblatt und Walzer für Pianoforte.

Fr. Hofmeister, Leipzig.

Sowohl das recht melodiöse Albumblatt, als auch der As-dur-Walzer mit seinem hübschen Des-dur-Passus werden sich unzweifelhaft bald die Gunst der klavierspielenden Kreise erobern und so eine werthvolle Neubereicherung der umfangreichen Klavierlitteratur bilden.

Ludwig Neuhoff, op. 21. Phantasie-Sonate (F-moll), für Orgel.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Dieser Componist hat sich schon durch mehrere gehaltvolle Kirchengesänge bekannt gemacht. Seine Fantasiesonate ist ein sehr reifes Produkt, nicht allein bezüglich der Form, sondern auch des Inhalts. Nach einem 12taktigen Grave folgt der Hauptsatz, ein flottes Allegro, das etwas pessimistisch angehaucht ist. Das Thema der Ueberleitung zum II. Satz (As-dur) wird im Schlusssatz Fugenthema, das höchst geistvoll und geschickt durchgearbeitet ist. Beim più mosso beweist der Autor, dass er die contrapunktischen Formen meisterhaft beherrscht, das wuchtige Schluss-Maëstoso wird aus dem Fugenthema (in der Vergrösserung) gebildet. In der F-dur-Tonart lässt der Componist sein Werk macht- und kraftvoll verklingen.

Alexander Staeger, op. 6. Drei Klavierstücke.
—, op. 8. Vier Klavierstücke.

P. Neldner, Riga.

Staeger schreibt einen klangvollen Klaviersatz, das beweisen die hübsche Gavotte-Humoresque, die düstere Elegie und die coquette Mazurka-Caprice zur Genüge. Sehr schön auch nach formeller Seite hin sind die Stücke op. 8 gerathen. Voran das lebhafte Es-dur-Impromptu, die melodiöse F-dur-Romanze, aber auch die übermüthige Humoreske und das wirklich einschmeichelnde Wiegenlied werden sich bald einen grossen Spielerkreis erobern. Die Stücke seien daher bestens empfohlen.

Richard Lange.

Otto Dorn, op. 37. 4 Lieder für vierstimmigen Frauenchor.

C. F. W. Siegel, Leipzig.

Gut klingende Chöre in gediegenem Satz ohne besondere Originalität, aber doch wirkungsvoll und feinfühlig, deshalb zu empfehlen.

Gustav Lazarus, op. 40. 3 dreistimmige Frauenchöre mit Klavierbegleitung.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Drei liebenswürdige, anspruchslose, — vielleicht zu anspruchslose, — aber musikalisch gediegene, leicht auszuführende Chöre, voll einfacher, aber gefälliger Melodik. Am besten und klangvollsten ist No. 2, es wird sich deshalb schnell seinen Platz im Repertoir der Frauenchöre erobern.

Wilhelm Berger, op. 49. 2 geistliche Lieder mit Harmoniumbegleitung.

C. Simon, Berlin.

Durchaus zu empfehlende, stimmungsvolle Kompositionen in edlem Styl, die hoch willkommen sind in der immer noch stiefmütterlich behandelten Litteratur für Harmonium, da sie auch gesanglich und in der Begleitung keine wesentlichen Schwierigkeiten bieten.

Winter, Singschule.

H. Litolff, Braunschweig.

Die Neuherausgabe dieser alten, gediegenen Schule ist durchaus dankenswerth, da die Methode eine zuverlässige, lückenlose ist, die alles Unnöthige bei Seite lässt und das Hauptaugenmerk auf tüchtige, gediegene Stimm- resp. Tonbildung, auf Deutlichkeit der Aussprache und Accentuation legt und so zu einer gründlichen Durchbildung, zu vollem Verlass auf das Organ führt.

Hans v. Basedow.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

A. Musikalien.

Verlag von **J. Schuberth & Co., Leipzig.**
H. Schulz-Beuthen, op. 34. Alhambra-Sonate.

Verlag von **B. Scheithauer, Berlin.**
Max Wagner, op. 21. Osterlied.

Verlag von **Albert Stahl, Berlin.**
Eduard Levy, op. 15, 32, 33. Lieder.

Verlag von **Wilhelm Hommel, Leipzig.**
G. A. Meinel, Aus Frühlingstagen. 3 Hefte.

Verlag von **Hugo Friedländer, Berlin.**
L. Mendelssohn, op. 30. Air de Ballet.

Verlag von **A. Deneke, Berlin.**
P. Kuczynski, Ein Neujahrsgesang für Soli und Chor.
—, Zwei ernste Lieder.
—, Ländler zu vier Händen.
—, Andante und Scherzo.
—, Intermezzo.

Verlag der **Freien Mus. Vereinigung, Berlin.**
P. Schmedes, Zwei Lieder.
G. Berger, op. 12. Variations russes.
H. von Eynatten, Sechs kleine Klavierstücke.

Verlag von **C. Becher, Breslau.**
B. Ottensen, Jugend-Album. Theil II.

Verlag von **Luckhardt, Stuttgart.**
Th. Pfeiffer, Ausgewählte Etuden von Czerny. 3 Bände.

B. Bücher.

Verlag von **C. Merseburger, Leipzig.**
C. Debuysère, Die Klavierdilettanten.

Verlag von **Otto Junne, Leipzig.**
Luise Krause, Populäre Harmonielehre.

Verlag von **F. E. C. Leuckart, Leipzig.**
F. Rösch, Erläuterungsschrift zu R. Strauss „Heldenleben“.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für die angehenden Oberstufen.

Vinzenz Lachner, op. 57. Impromptu und Tarantella, à 1,50 Mk.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Theodor Kirchner, op. 33. Ideale. 2 Hefte à 2,50 Mk.
J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Meinungs-Austausch.

Dass das Auswendigspielen beim Musikunterricht von grossem Werthe ist, indem es dem Schüler zu grösserer Sicherheit beim Vortrage und zum tieferen Erfassen des Inhaltes eines Musikstückes verhilft, wird jeder erfahrene Lehrer und jede erfahrene Lehrerin zugeben müssen. Eine andere Frage ist diejenige nach den Ursachen, die die Erreichung des Auswendigspielens erschweren und verhindern, deren es nach meiner Ansicht noch andere giebt, als die von L. Riemann angeführte — dass der Schüler durch das Richten der Augen auf die Hand sich das stotternde Spiel aneignen könnte. In meiner langjährigen Praxis als Klavierlehrerin war häufig der Grund, weshalb das Auswendigspielen nicht erreicht wurde, folgender:

Diejenigen Schüler, die bereits Jahre hindurch Unterricht gehabt hatten, ehe sie zu mir kamen und die nie auf die Wichtigkeit des Auswendigspielens hingeleitet waren, hatten häufig nicht die Energie, die die nachträgliche Erreichung des genannten Zweckes erforderte. Oft aber passte es ihnen auch nicht, Stücke, die unter dem bereits erreichten Fertigkeitsgrade standen, und solche mussten doch zunächst gewählt werden, so lange zu üben, bis sie dieselben auswendig behielten.

Der Hauptgrund aber, weshalb besonders, wie L. Riemann betont, die Lehrerinnen das Auswendigspielen so wenig kultiviren, dürfte darin zu suchen sein, dass den Lehrerinnen meist das minderwerthige Schülermaterial gegeben wird. Meist oder doch sehr oft, entbehren diese Schülerinnen der nöthigen Intelligenz und des ernsten Vorwärtsstrebens, dann aber sind sie auch selten im Besitz der nöthigen theoretischen Kenntnisse, ohne welche doch ein bewusstes Auswendigspielen nicht erreicht werden kann.

Wendet man nun ein, dass diese nöthigen theoretischen Kenntnisse dem Schüler beigebracht werden können, so gehört mehr Zeit dazu als die Schüler und deren Eltern grössten Theils daran wenden wollen. — Eine Unterrichtsstunde wöchentlich und eine Uebestunde täglich, sind das gewöhnliche Maass. — Auch musste ich häufig erfahren, dass die Aneignung der einfachsten theoretischen Kenntnisse, wie z. B. Tonleiter und Intervallenlehre, sowie die Kenntniss der gebräuchlichsten Akkorde, deren Verbindung und Führung ich nicht verlangte, unüberwindliche Schwierigkeiten boten. Aller Hinweis darauf, dass ja Tonleitern, Intervalle und Akkorde Bestandtheile aller Kompositionen seien, deren Inhalt nach erreichter Kenntniss besagter Dinge viel verständlicher für den Schüler wäre als vorher, fruchtete nur in den seltensten Fällen. Gern würde ich auch andere Gründe und Urtheile darüber hören, weshalb das Auswendigspielen bei den Schülern so selten erreicht wird.

Ida Ulrich, Stettin.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen in Köln.

Im Kölner Musiklehrer- und Lehrerinnen-Verein (Vorsitzender N. J. Hompesch) hielt am 20. März Herr Prof. Dr. Klauwell einen Vortrag über „Die historische Entwicklung der Sonate", nebst erläuternden Klaviervorträgen des Herrn Victor Staub, Lehrer am Konservatorium zu Köln. Die Klaviervorträge bestanden in je einer Sonate von Scarlatti, Ph. Em. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Chopin und J. Brahms.

Briefkasten.

Hr. Dr. M. Breslau. Ihre Sendung erhalten, besten Dank für die werthvolle Arbeit. Ich will versuchen, die Platten zu bekommen. Korrekturbogen geht Ihnen s. Z. zu.

Hrn. S. W. Restoff in Russland. Pinfold's Metronom erhalten Sie durch G. Handwerck, Berlin, W. Charlottenstr. 50. Wer den Vertrieb des Dr. Ihlenburg'schen Metronoms hat, weiss ich nicht, werde aber Erkundigungen einziehen. Dr. Thilo hat den im Jahre 1897 versprochenen Artikel meines Wissens nicht eingesandt.

Frl. A. H. hier. Von R. Schwalm im Steingräber'schen Verlage sind 4 Hefte klassischer Werke in erleichterten Arrangements, ohne Oktaven erschienen. Für die Zukunft werden Sie aber wohl zur Selbsthülfe greifen müssen, schwerere Sachen ohne Oktaven giebt es nicht, man muss selbst streichen, was die Hand nicht fassen kann.

B. V. in D. Wollten Sie sich einen Aprilscherz machen? Eins hat mir an Ihrem Manuskript trotzdem gefallen und das waren die leeren Seiten.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Georg Plothow
Musikalienhandlung.
Leihanstalt.
Berlin W., Potsdamerstr. 113.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Instrumentenbauer und -Verleiher



Musiklehrer und ausübende Künstler

Gustav Lazarus,
Pianist und Komponist,
Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Potsdamerstr. 116.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6-15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Prof. Karl Klindworth
Potsdam, Luckenwalderstr. 9.
Ausbildungsklassen in Berlin,
Steinmetzstr. 31.

Klavierstimmer

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie
Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalinki), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4069) 1,50 M, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 17, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 9. | **Berlin, 1. Mai 1900.** | **XXIII. Jahrgang.**

Charles H. V. Alkan.

Op. 39. Douze Etudes dans les tons mineurs. Costallat et Cie., Paris.

Kritische Besprechung

von

José Vianna da Motta.

Von den geschätzten Pianisten und Pädagogen, den Herren E. M. Delaborde und J. Philipp ist eine revidirte Neuausgabe ausgewählter Klavierwerke Alkan's erschienen. Die Herren erwerben sich durch diese Ausgabe ein grosses Verdienst: sie mahnen die Musikwelt an hochbedeutende Werke, welche man ungerechter Weise vergessen, wahrscheinlich sogar niemals recht gekannt hat. Die Jedem bekannte Bemerkung Bülow's in der Vorrede zu Cramer's Etüden bezieht sich nur auf die grosse Schwierigkeit der Ausführung, welche Alkan's Werke bieten, ohne sonst die Neugierde nach ihrer Bekanntschaft zu reizen. Dass man sich mit ihm beschäftigt, merkt man wohl hier und da (Musiker wie Klindworth, d'Albert, Busoni, R. Freund haben ihn eingehend studirt), aber in der Oeffentlichkeit weiss man wenig von Alkan, den Riemann in seinem Lexikon kurz erwähnt als vortrefflichen Pianisten, der „gediegene" Klavierstücke hinterlassen habe.

Welche Ueberraschung erfasst aber den Musiker, der diesen „gediegenen" Klavierstücken näher tritt! Da wird es bald klar, dass man es hier mit einem der bedeutendsten Klavierkomponisten zu thun hat, der unter seinen Landsleuten (er wurde in Paris 1813 geboren) zweifellos der grösste ist.

Gleich bei den ersten Takten, die man von dieser Musik kennen lernt, fühlt man sich im Banne einer machtvollen Persönlichkeit und wie getragen von einem reichen, tiefen Musikstrom. Da ist Ernst, eine bald wild, bald erhaben wogende Leidenschaft und eine üppig blühende, nie versiegende Melodik, Grösse und Breite in der Konzeption bis zum Ungeheuren, aber bewunderungswürdig abgerundet und einheitlich geformt. Wenn dem Spieler auch beim ersten Eindruck der Faden zeitweise verloren geht, später, an einer weit entfernten Stelle, trifft er ihn wieder und muss nun staunen über den „Athem" dieses Riesenbogens, den Reichthum der Details, über welchen aber niemals der höhere Zusammenhang vergessen wird.

Diese Kraft des Ausdrucks, diese gewaltige Linienführung, verbunden mit solcher Herrschaft über die Form, ist nur einem grossen Musiker möglich.

Die Fülle, die Unerschöpflichkeit der Stimmungen, giebt jedem seiner Werke ein anderes Gesicht. Er ist ein „ganzer Mann", von der zartesten Schwärmerei bis zur zerschmetterndsten Tragik ist ihm „nichts Menschliches fremd".

Auch die „Selbständigkeit" der Grossen besitzt er. Er steht auf keines Andern Schultern. Ja, vergleicht man ihn mit seinen Landsleuten, so fragt man staunend wie bei Berlioz: woher stammt Dieser?

In seiner titanenhaften Natur steht er Liszt am nächsten, von dem er andererseits im musikalischen Ausdruck gänzlich verschieden ist. Dass hier und da etwas wie Mendelssohn'sches Pathos auftaucht, kommt nicht in Betracht, weil das durchaus vereinzelt geschieht, nicht einen wesentlichen Zug seines Charakters bildet. Nichts steht ihm ferner, als fadenscheinige Sentimentalität und Redseligkeit. Er ist durch und durch Kraft und Concision.

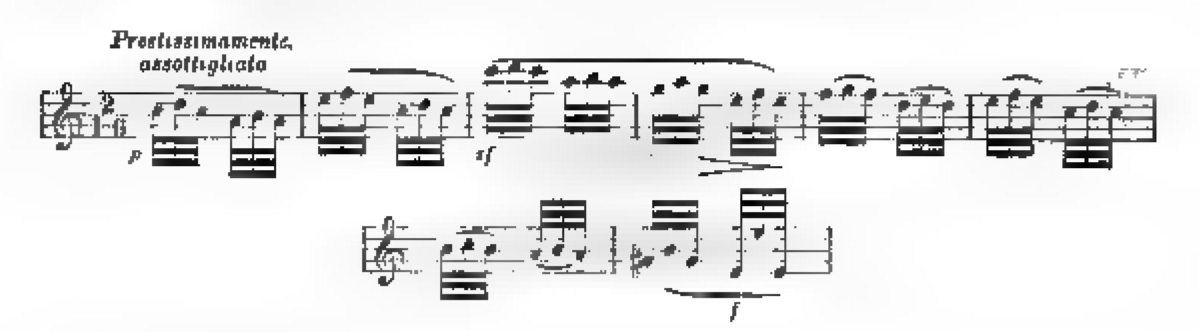
Sehr eigenthümlich ist das Vermögen seiner Fantasie. Er sucht Vorwürfe zu musikalischen Charakterbildern nicht nur in Gemüthsstimmungen, sondern auch in äusseren Geräuschen und Vorgängen. Da heisst es z. B. Amor — Mors, Aime — moi!, Morituri te salutant!, dann aber auch le chemin de fer, l'incendie au village voisin, abbajante (bellend in einem Jagdstück). Obgleich er hier das Groteske streift, so bleibt er doch immer geistreich in der musikalischen Einkleidung. Er greift sogar zur Parodie. Scherze wie einige der 48 Motifs, (le Quatuor, Héraclite et Démocrite) und die Opernarie in Variations à la vieille sind so originell und so fein ausgeführt, dass sie zu den vollendetsten musikalischen Witzen gehören.

In vorliegenden Moll-Etüden herrschen jedoch rein musikalische Bilder vor. Das merkwürdige Festin d'Esope wäre nach Busoni aufzufassen als ein Defiliren der Fabelwelt Esops, der seine Thiere zu einem Fest eingeladen hätte. Die musikalische Ausführung geht jedoch weit über den Vorwurf hinaus.

Im Zusammenhang hiermit stehen seine Vortragsbezeichnungen, die oft aussermusikalische Beziehungen zu Hilfe nehmen, z. B. impavide, felice, assottigliato (schlank, dünn) stiacciato (gestampft). Diese ganz neue Art der Bezeichnung ist sehr glücklich in der trefflichen Charakteristik und geistvoll in der Erfindung. So nennt er z. B. eine Etüde, die sich nur auf weissen Tasten bewegt „Allegro barbaro". Zur Charakterisirung eines Trauermarsches fügt er hinzu „sulla morte d'un uomo da bene" (auf den Tod eines Biedermannes. Leider haben die Neu-Herausgeber diese Bezeichnung unterdrückt). Es liegt ein grosser Reiz in diesem Einblick in seine Persönlichkeit, den er hierdurch gestaltet.

Unter seinen Werken nehmen die Etüden, unter diesen wieder die Etüden in Moll op. 39 (denen er als Gegenstück zwölf Etüden in Dur schrieb) den ersten Rang ein.

Der Titel „Etüde" muss im weitesten Sinne verstanden werden, denn diese sind noch freier als Chopin's „Etüde-Poesien", in welchen fast immer ein bestimmter technischer Zweck zu erkennen ist. Alkan führt selten eine technische Figur durch (worin ja das Wesen der Etüde besteht), so dass die meisten dieser Etüden Fantasiestücke sind, die den Namen Etüde höchstens im Sinne von Charakterstudie verdienen. Dieser Charakter ist oft so bestimmt, dass die Etüden Titel erhalten aus einer ganz andern Gattung, z. B. No. 4—7, die er als vier Sätze einer „Sinfonie" bezeichnet (nur in den Tonarten hängen sie nicht zusammen.) Die Etüden 8—10 bilden die drei Sätze eines Klavierkonzerts, No. 11 trägt die Form einer Ouverture, No. 12 („Festin d'Esope") ist ein Thema mit Variationen. In dieser Sammlung ist nur No. 1 eine echte Etüde, die im Wesentlichen folgende Figur durchführt: („comme le vent")



Nicht nur technisch, auch musikalisch und poetisch ist dieses Stück hochbedeutend. In rasendem, unaufhaltsamem Zuge jagt es dahin, bald säuselnd, bald zum Sturm anwachsend, lieblich kosend, oder scharf peitschend, auch jubelnd fegend in der glänzenden Dur-Stretta, bis es in heulendem Unisono sich in der Ferne verliert, unermattet, in kurzen Accorden noch rege — endlich entschwindet. Das Stück stellt an die Ausdauer des Spielers die grössten Anforderungen.

Die zweite Etüde trägt die Ueberschrift „en rhythme molossique" und beginnt mit einem scharf profilirten, wilde Grösse athmenden Thema, in dem etwas von einem herrlichen, ungeschlachten, aber „schönen" Barbaren liegt:



Alles in wuchtigen Accorden und Octaven. Bei der Wiederholung im fortissimo wirkt es besonders imponirend. Diesem Hauptsatz folgt ein erster Mittelsatz (D-dur) mit einer schmeichelnd kosenden Melodie, unter welcher aber der Rythmus gleichsam widerwillig keucht. Mit diesem verbindet sich noch ein zweiter Mittelsatz (F-dur), dessen sanftes Thema in Sechzehntelbewegung aufgelöst ist und aus dem zunächst unter Beibehaltung der Sechzehntel, eine grossartige Rückkehr in den Hauptsatz führt. Noch einmal taucht der erste Mittelsatz auf (nun in der Sechzehntelumspielung), dann klingt das Stück friedlich aus in einem klanglich interessanten, 32 Takte langen Orgelpunkt — (über dem pochenden Rhythmus in der Contraoctave senkt sich die säuselnde Figur von der Höhe herab).

In der dritten Etüde: Scherzo diabolico herrscht eine sich selbst ironisirende Verzweiflung. Einsam und hastig beginnt die linke Hand.



Nach Wiederholung dieser 8 Takte, eine Quinte höher, setzt das eigentliche Thema mit einem höhnischen Aufschrei ein, im Nachsatz windet sich der Schmerz, so wechseln Jammer und Sarkasmus mit einander ab.

Das Trio zeigt dann eine bis zur bitter lachenden Selbstvernichtung gesteigerte Kraft des Hohns:



Bei der (verkürzten) Wiederholung des Hauptsatzes Beethoven'sches sempre pianissimo.

Alkan's sicheres Formgefühl zeigt sich glänzend in dem ersten Satz der „Sinfonie" (No. 4). Dieses Stück ist so vollkommen in seinem Aufbau, so harmonisch in seinen Verhältnissen wie ein Sinfoniesatz Mendelssohn's, vor dem er aber eine tiefere Leidenschaft voraus hat. Der Charakter ist so gut getroffen und durchgeführt, dass man beim Hören das Stück Note für Note in Orchesterklang umsetzt: Aber nicht nur klanglich, sondern auch im Styl, in der Art der Polyphonie ist das Orchester greifbar gezeichnet. Die ganze Satzweise ist hier umgewandelt.

Wir müssen uns begnügen mit Angabe der Hauptthemen dieses fesselnden Stückes: ein mild klagendes, aber leidenschaftlich bewegtes:



und ein wehmütig tröstendes:



Jedoch sind auch Mittelglieder und Schlusssätze melodisch bedeutend und werden thematisch verwendet. Die anfangs nur gleichsam unterirdisch wogende Leidenschaft bricht in der Coda grossartig hervor und erhebt sich zur tragischen Höhe.

Ein stimmungsvoller Trauermarsch (No. 5) — Trio: „mit verhaltenem Schmerz" — bildet das Adagio. Im Menuett (No. 6) sind hübsche rhythmische und klangliche Wirkungen. Das Finale (No. 7) bietet weniger Interesse. (Schluss folgt.)

Ueber musikalische Rechtschreibung.

Von

Paul Hassenstein.

(Fortsetzung.)

Die tonisch-authentische Dur-Tonleiter und die phonisch-plagale Moll-Leiter, zeigen beide hinsichtlich der Schrittfolge einen gleichartigen Aufbau, nur (die tonische hat man sich überhaupt nur a u f s t e i g e n d, die phonische dagegen a b s t e i g e n d gebildet zu denken) in umgekehrter Richtung:

24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48.

aufsteigend c. d. e. f. g. a. h. c. = tonisch-authentisch C-dur,

$^8/_9\ ^9/_{10}\ ^{15}/_{16}\ ^8/_9\ ^9/_{10}\ ^8/_9\ ^{15}/_{16}$

absteigend a. d. c. h. a. g. f. e. = phonisch-plagal A-moll.

24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48.

Es folgt nämlich in beiden Leitern auf den im Schwingungsverhältnis 24 : 27 = $^8/_9$ stehender Schritt c-d, beziehungsweise a-d (g r o s s e r g a n z e r Schritt genannt), in d-e, respektive d-c, ein solcher von 27 : 30 = $^9/_{10}$ (k l e i n e r g a n z e r Schritt, in obiger Aufstellung mit ‿ bezeichnet), sodann in e-f oder c-h andrerseits ein solcher von 30 : 32 = $^{15}/_{16}$ (h a l b e r Schritt, oben durch ⁀ kenntlich gemacht) des Weiteren wiederum in f-g, beziehungsweise h-a ein im Verhältnis 32 : 36 = $^8/_9$ stehender g r o s s e r g a n z e r, in g-a oder a-g ein (= 36 : 40 = $^9/_{10}$) k l e i n e r g r o s s e r, in a-h oder f-g ein (40 : 45 = $^8/_9$) g r o s s e r g a n z e r und schliesslich in h-c, respektive e-f ein im Schwingungsverhältnis 45 : 48 = $^{15}/_{16}$ stehender Halbtonschritt.

Die Tonstufen der tonisch-authentischen Tonleiter sind nun unter folgenden Namen bekannt:

Stufe I (c in C-dur) T o n i k a (von [illegible] tönend),
„ V (g „) D o m i n a n t e,
„ III (e „) M e d i a n t e,
„ IV (f „) U n t e r d o m i n a n t e,
„ VI (a „) U n t e r m e d i a n t e,
„ VII (h „) (Aufsteig.) L e i t t o n, während
„ II (d „) mehrfach mit dem Namen „Absteigender Leitton" belegt worden ist, einer Bezeichnung, von der wir aus später zu entwickelnden Gründen hier absehen müssen.

Demgegenüber haben die Stufen der phonisch-plagalen Leiter folgende Namen erhalten:

Stufe I (e in A-moll plagal) P h o n i k a (v. φωνέω, ich singe),
„ V (a „) R e g n a n t e,
„ III (c „) P h o n i s c h e M e d i a n t e,
„ IV (h „) O b e r r e g n a n t e,
„ VI (g „) O b e r m e d i a n t e,
„ VII (f „) P h o n i s c h e r L e i t t o n, während wir
„ II (d „) P h o n i s c h e r M e d i a n t - L e i t t o n nennen dürften, weil sie (zumal alterirt) in gleicher Weise nach der Mediante (c) leitet, wie der Phonische Leitton zur Phonika. Im Gegensatz dazu dürften wir dann aber auch berechtigt sein, der II. Stufe der tonisch-authentischen Leiter den Namen T o n i s c h e r M e d i a n t l e i t t o n oder kurzweg M e d i a n t l e i t t o n beizulegen.

Es sei dabei bemerkt, dass das Attribut „Tonisch" bei diesen Stufen-Namen überhaupt fortbleiben kann, während die Bezeichnung „Phonisch" nur zur Unterscheidung bei einigen Namen (für III., VII. und II. Stufe) angewandt werden muss. Also M e d i a n t e, M e d i a n t l e i t t o n und L e i t t o n schlankweg sind t o n i s c h e Stufen. Eine weitere Unterscheidung liegt in den Verworten O b e r und U n t e r. Jenes gilt stets p h o n i s c h e n, dieses t o n i s c h e n Stufen, mithin O b e r m e d i a n t e — eine p h o n i s c h e, U n t e r m e d i a n t e — eine t o n i s c h e Stufe.

Nachdem wir auf die Analogie der tonisch-authentischen Dur- mit der phonisch-plagalen Molltonleiter aufmerksam gemacht haben, können wir behaupten, dass demgemäss auch analog sind:

der Tonika . . . c
die Phonika . . . e
„ Dominante . . . g
die Regnante . . . a
„ Mediante . . . . . . e
die Phonische Mediante . . c_1
„ Unterdominante . . f
die Oberregnante . . . . h_1
„ Untermediante . . . . a
die Obermediante . . . . g
dem Leitton . . . . h
der Phonische Leitton . . . f_1
„ Mediantleitton . . d
der Phonische Mediantleitton d.

Tonisch-auth.

Ton. Dom. Med. U. Dom. U. Med. Leitt. Med. Leitt.

5

Phon.-plag.

Phon. Regn. Ph. Med. O. Regn. O. Med. Ph. Leitt. Ph. Med. Leitt.

(Das tonische d, zu e im Schwingungsverhältnis 9 : 10 stehend, liegt um das syntonische Komma 81/80 höher als das zu demselben e um 9 : 8 entfernte phonische d.)

Des Weiteren entspricht aber auch
dem Tonikadreiklang . . . C. e. g.
der Phonikadreiklang . . . . a. c. E,
" Dominantdreiklang . . G. h. d.
der Regnantdreiklang . . . d. f. A,
" Mediantdreiklang . E. g. h.
der Phonische Mediantdreiklang . f. a. C,
" Unterdominantdreiklang F. a. c.
der Oberregnantdreiklang . . e. g. H,
" Untermediantdreiklang . A. c. e.
der Obermediantdreiklang . . c. e. G,
" Leittondreiklang . H. d. f.
der Phonische Leittondreiklang h. d. F,
" Medianleittondreiklang . D. f. a.
der Phon. Medianleittondreiklang g. h. D.

6
Tonisch-auth.
Ton.- Dom.- Med.- U. Dom.- U. Med. Leitt. Med. Leitt.-Dreiklang.
Phon.-plag.
Phon.- Regn.- Ph. Med.- O. Regn.- O. Med.- Ph. Leitt.- Ph. Med. Ltt. Dreiklang.

Ferner sind dann auch den tonisch-authentischen kadenzierenden Akkordverbindungen = in C-dur



Den beiden oben aufgestellten **natürlichen** Tonleitern, nämlich der tonisch-authentischen (C =) Dur - und der phonisch-plagalen (A =) Mollskala — sie entsprangen ja beide, aus den Reihen der akustischen Nebentöne hervorgegangen, den Naturgesetzen — können wir zwei andere nachbilden: **Die phonisch-plagale** (C =) **Dur** und die **tonisch-authentische** (A =) **Molltonleiter.** Wir thun dies, wenn wir in jenen Naturleitern nicht mit der I., sondern mit der V. Stufe beginnen; also in der Leiter c^2-c^1 nicht mit c^2, sondern mit g^2, und in e^1-e nicht mit e^1, sondern mit a, dann aber in entgegengesetzter Richtung fortschreiten. Es wird dann aus der

tonisch-authent. Durtonleit. c. d. e. f. g. a. h. c die

phon.-plagale Durtonleiter g. f. e. d. c. h. a. g,

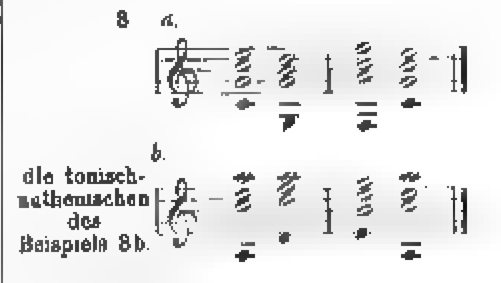
und aus der

phon.-plagal. Molltonleiter e. d. c. h. a. g. f. e die

tonisch-auth. Molltonleiter a. h. c. d. e. f. g. a.

In diesen neu gefundenen Tonleitern stehen sich analog gegenüber
die Phonika g der Leiter g^2-g^1
der Tonika a der Leiter a-a^1,
" Regnante c der Leiter g^2-g^1
der Dominante e der Leiter . "
" Phon. Mediante e der Leiter g^2-g^1
der Mediante c der Leiter . "
" Oberregnante d der Leiter g^2-g^1
der Unterdominante d der Leiter . "
" Obermediante h der Leiter g^2-g^1
der Untermediante f der Leiter "
der Phon. Leitton a der Leiter g^2-g^1
dem Leitton g der Leiter . "
" Phon. Medianleitton f der Leiter g^2-g^1
dem Medianleitton h der Leiter "
und desgleichen
der Phonikadreiklang . . . c. e. G
dem Tonikadreiklang . A. c. e.
" Regnantdreiklang . . f. a. C
dem Dominantdreiklang . E. g. h,
" Phon. Mediantdreiklang . . . a. c. E
dem Mediantdreiklang C. e. g
u. s. w.

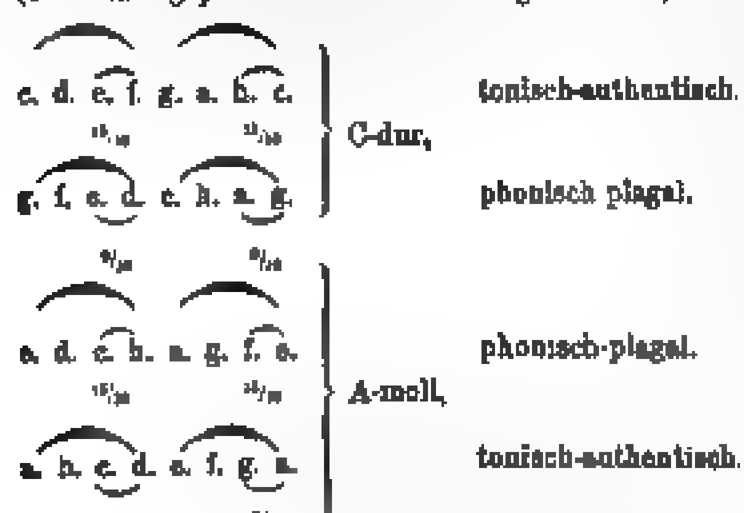
Auch sind dann die phonisch-plagalen kadenzierenden Akkordverbindungen des folgenden Beispiels 8a



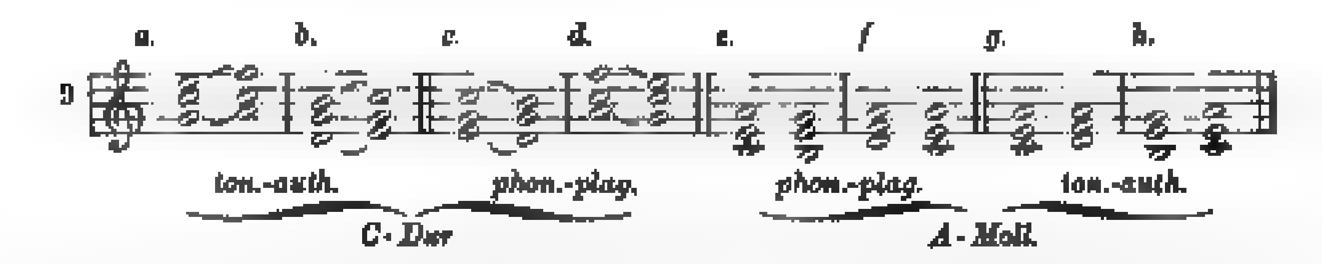
die tonisch-authentischen des Beispiels 8b. entsprechend.

Alle bis jetzt besprochenen vier Tonleitern setzen sich je aus zwei, in nachstehender Aufstellung durch ⌒ kenntlich gemachte, Tetrachorde (Vier-

stufengruppen) zusammen, deren Endschritte gleiche Intervallverhältnisse zeigen, und zwar in den beiden natürlichen Tonleitern zu $^{15}/_{16}$ (e-f und h-c tonisch und f-e phonisch), in den nachgebildeten aber zu $^{9}/_{10}$ (e-d und a-g phonisch und d-e und g-a tonisch).



Jedes dieser Tetrachorde kadenziert auf seine Endtonstufe, nämlich tonisch-authentisch auf den Tonischen Grundton der in Frage kommenden Obertonreihe, der identisch ist mit der Unterdominante der Leiter (in der natürlichen C-dur-Leiter f, in der nachgebildeten A-moll-Leiter d), und auf die Tonika (in C-dur c und A-moll a); phonisch-plagal auf den Phonischen Oberton der betreffenden Untertonreihe, der gleich der Oberregnante ist (in der natürlichen plagalen A-moll-Leiter h, in der nachgebildeten plagalen C-dur-Leiter d), sowie auf die Phonika (in A-moll e und C-dur g). Und harmonisiren wir die Kadenzen dieser Tetrachorde, so treten mit ihren Akkordbestandtheilen alle 8 Stufen der bezüglichen Tonleitern in die Erscheinung.



Wir wollen nun jede der beiden natürlichen Tonleitern mit ihrer nachgebildeten zu einer Tonart zusammenfassen und kommen dadurch und noch mehr, wenn wir obige Kadenzen einer eingehenden Untersuchung unterziehen, zu dem Schluss, dass jede Tonstufe innerhalb derselben Tonart eine mehrfache Bedeutung haben kann. So hat beispielsweise die Stufe e in C-dur, wo sie tonisch als Mediante und Phonisch als Phonische Mediante gilt im Beispiel 9a die Bedeutung einer auf die Unterdominante (f) tonisch leitenden Stufe, im Beispiel 9c dagegen die eines auf die Unterregnante (d) phonisch leitenden Tones. Das im Beispiel 9b als Dominante und in 9c als Phonika auftretende g zeigt sich in 9a als tonisch leitende Stufe nach der Untermediante (a) wirksam etc.

Es fehlt hier der Raum zur erschöpfenden Zusammenstellung aller Stufen hinsichtlich ihrer Mehrdeutigkeit. Wir müssen uns daher auf diejenigen beschränken, die für den Zweck der vorliegenden Arbeit nothwendig sind — auf alle Stufen mit leitender Eigenschaft, und da finden wir als leitend

A. In C-dur,

a) tonisch: ausser dem (Haupt =) Leitton h (cfr. 9b) die III Stufe e, die V g und die II. d (cfr. 9a und 9b) als Nebenleittöne funktionirend auf die Unterdominante f, die Untermediante a und die Mediante e,

b) phonisch ausser dem Phonischen (Haupt =) Leitton a (cfr. 9d) die III Stufe e, die I. c. und die IV f (cfr. 9c und 9d) als Nebenleittöne auf die Oberregnante d, beziehungsweise die Obermediante h und die Phonische Mediante e wirksam.

B. In A-moll erblicken wir ebenso

a) phonisch: ausser dem Phonischen (Haupt =) Leitton (cfr. 9f) die III., I. und IV Stufe c, a und d (cfr. 9e und 9f) als Nebenleittöne auf die Oberregnante h, die Obermediante g und die Phonische Mediante c und

b) tonisch ausser dem (Haupt =) Leitton g (cfr. 9h) die III, V und II Stufe c, e und h (cfr. 9g und 9h) als Nebenleittöne auf die Unterdominante d, die Untermediante f und die Mediante c leitend.

Alle diese Leittöne stehen zu ihren Zielstufen entweder in dem kleinen leitkräftigen Schwingungsverhältniss 15 : 16 (16 : 15) oder in dem grössern 9 : 10 (10 : 9). Das Bedürfniss die der letzteren Art leitkräftiger zu gestalten, welches sich beispielsweise schon beim Gebrauch sowohl der tonisch-authentischen Moll = (a. h. c. d. e. f. ♯g. a), als auch der phonisch-plagalen Durtonleiter (g. a. ♭h. c. d. e. f g) herausstellt, führt nun zur Alteration derselben.

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

— Herr Professor Karl Klindworth veranstaltete am 24. April im Saal Duysen seinen zweiten diesjährigen Schüler-Vortragsabend. Es wurde vortrefflich gespielt, die Ausführenden bekundeten nach technischer, wie geistiger Seite eine Reife, die nur als Resultat sorgfältigster Studien zu bezeichnen ist und beredtes Zeugniss von der vorzüglichen Leitung ihres Lehrers ablegt. Das Programm war ein sehr gewähltes, Beethoven, Chopin, Liszt, Jensen, Tschaikowsky, Sgambati waren mit ihren vornehmsten Werken vertreten, besondere Anerkennung erwarb sich Frl. Kirsch mit Schubert's Wandererfantasie, Hr. Kaiser mit Liszt's 2. Rhapsodie und Herr Landow mit Werken von Chopin und der 2. Ballade von Liszt.

— Jules Sachs, der Chef der bekannten Konzert-Direktion, ist am 16. April in San Remo am Herzschlag verstorben. Herr F. Sachs macht zu gleicher Zeit bekannt, dass das Konzertbureau in unveränderter Weise mit den alten bewährten Beamten weiter geführt wird.

— Die Singakademie wird im Mai die Wahl eines neuen Dirigenten vornehmen. Nachdem Musikdirektor Kawerau erklärt hat, dass er seine Stellung als Vicedirektor beibehalten werde, kommt als Kandidat für die Dirigentenstelle dem Vernehmen nach in erster Reihe Julius Spengel aus Hamburg in Frage. Spengel (geb. 1853) leitet den Hamburger Cäcilien-Verein (gemischter Chor) und ist auch als schaffender Künstler mit einer Sinfonie und Kammermusikwerken an die Oeffentlichkeit getreten.

In den schönen Räumen des Hauses Lützowstr. 26, in welchen sich Prof. E. Breslaur's Konservatorium seit dem 1. April unter stets wachsender Schülerzahl befindet, fand am 21. April der dritte Lehrer-Vortragsabend, diesmal nur Instrumental-Vorträge und hauptsächlich Kammermusik bietend, statt. Das zahlreich erschienene Publikum spendete den Darbietungen der 3 Mitwirkenden (Klavier: der Direktor, Herr Gustav Lazarus, Violoncello: Herr Max Schulz-Fürstenberg, Violine: Herr Walter Cavallery, Mitglied der Kgl. Kapelle) reichsten Beifall. Zwischen den Trios op. 1 No. 3 von L. van Beethoven und dem in E moll von Gustav Lazarus spielten die Herren Schulz-Fürstenberg und Cavallery einige Solostücke und waren die Darbietungen des Abends ein neuer Beweis von den ernsten und idealen Bestrebungen des renommirten Institutes und seiner Lehrer.

— Heinrich Vogl, der berühmte Wagnersänger, ist, wie aus München gemeldet wird, infolge eines Schlaganfalles plötzlich gestorben. Heinrich Vogl hat ein Alter von 56 Jahren erreicht und gehörte der Münchener Hofbühne seit 33 Jahren an.

— Preisausschreiben. Das im Herbst vergangenen Jahres vom Verlag und Redaktion von „Boll's Musikalischer Haus- und Familien-Kalender" erlassene Preis-Ausschreiben auf ein Gedicht und Composition zu Ehren Gutenbergs und der Buchdruckerkunst hat in seinem ersten Theile insofern seine Erledigung gefunden, als von den Preisrichtern — Herrn Josef Lauff und der Redaktion des Kalenders — das Gedicht von H. Grebe (Stade) mit dem ersten Preis, das von Frl. Johanna Schneider (Hof) mit dem zweiten Preis ausgezeichnet sind. Bewerbern um die Composition, der eines dieser beiden Gedichte als Text zu Grunde liegen muss, stehen Abzüge der Gedichte nebst den Konkurrenz-Bedingungen seitens der Verlagsbuchhandlung zur Verfügung.

— Die diesjährige Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins wird vom 23.—27. Mai in Bremen stattfinden. Das durch die „Mittheilungen" des Vereins soeben veröffentlichte Programm ist ungewöhnlich interessant, kommen doch allein acht Werke, Sinfonien, sinf. Variationen, Klavierkonzerte, ein Oratorium und Gesänge mit Orchester, bei dieser Gelegenheit zur überhaupt erstmaligen Aufführung. Aus dem drei grosse Festkonzerte und zwei Kammermusikaufführungen umfassenden Programm sind als besonders bemerkenswerth hervorzuheben „Christus als Prophet", zweiter Theil des Mysteriums „Christus" von Felix Draeseke, Dramatische Fantasie für grosses Orchester von Philipp Scharwenka (preisgekrönt), sinfonische Variationen über ein Händel'sches Thema von Frank L. Limbert, zweite Sinfonie von Felix Weingartner, zweite Sinfonie von Wilhelm Berger, Violinkonzert von Chr. Sinding (Henri Marteau), Klavierkonzerte von Emil Sauer und Otto Neitzel (gespielt von den Komponisten), ferner Todtentanz (Klavier: Alfred Reisenauer) und „Prometheus", sinf. Dichtung von Liszt, Ouverture und Trauermarsch aus der Oper „Der Cid" von Peter Cornelius, Heldenleben von Richard Strauss, Ballade für Bariton und Orchester von Emil Liepe (Bariton: der Komponist), Lieder für Bariton und Orchester von Rud. Buck, Sinfoniesatz von Cornélie van Oosterzee und Wagner's Kaisermarsch. Ferner Kammermusik von Brahms, Mozart, Suk, Dvorak und Beethoven, sowie Lieder. Als Solisten haben ausser den schon genannten Künstlern ihre Mitwirkung zugesagt: der Kammervirtuose R. D. Mühlfeld aus Meiningen, das Böhmische Streichquartett und das Skalitzky'sche Quartett von Bremen, Herr Rud. von Milde, Frl. Hella Sauer, Frl. Anna Stephan. Mit einigen anderen Gesangssolisten schweben die Unterhandlungen noch. Der Senat der Stadt Bremen hat die Mitglieder des Vereins offiziell zu einem Fest im Rathskeller, der Nordd. Lloyd zu einer Lustfahrt auf einem Schnelldampfer nach Helgoland eingeladen. Festdirigent ist Kapellmeister Panzner, doch werden einzelne der Komponisten, wie z. B. die Herren Weingartner und Berger, ihre Werke selbst dirigiren.

— Die Frühjahrs-Tournee des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Hans Richter begann am 19. April und führt die Kapelle über Posen, Breslau durch

Oesterreich über Triest nach Venedig, Bologna, Lyon, verschiedene Schweizer Städte, über Freiburg, Strassburg, Wiesbaden nach Hannover, wo am 14. Mai das letzte Konzert stattfindet. Während dieser ganzen Zeit ist nur ein Ruhetag angesetzt.

— Der Komponist Franz Blumenberg in Köln erhielt vom Präsidenten Krüger aus Praetoria ein Dankschreiben für die Uebersendung seiner Komposition eines „Sieges-Marsches."

— Johann Strauss der Jüngste, welcher jetzt mit einer eigenen Kapelle eine Konzerttournée durch Deutschland unternehmen wird, ist ein Sohn von Eduard Strauss, dem jüngsten Bruder des im vorigen Jahre verstorbenen Walzerkönigs. Er hat im 9. Jahre seinen ersten Walzer komponirt und 1898 eine dreiaktige Operette „Katze u. Maus" geschrieben die im „Theater an der Wien" in Wien einen rauschenden Erfolg hatte.

Die Zeitschrift der Int. Mus.-Gesellschaft, Heft 7, enthält als Hauptartikel eine Schilderung der Musik in Rom von Friedrich Spiro und einen kürzeren Bericht über die „Grands Concerts à Paris" von Maurice Chassang.

— Die z. Z. durch die Wiener Musikausstellung einem grösseren Publikum bekannt gewordene Instrumentensammlung von Mr. Morris Steinert, ist der „Yale University" in New Haven von demselben zum Geschenk gemacht worden. Sie besteht ausser anderen Instrumenten aus 127 alten Klavieren, unter ihnen befindet sich ein dreioktaviges reich bemaltes Spinett aus dem 15. Jahrhundert.

— Herr Paul de Wit, der bekannte und kundigste Instrumentensammler, hat die alte Bach-Orgel in der St. Johanniskirche in Leipzig für sein musikhistorisches Museum erworben. Die Orgel ist von Johann Scheibe von 1743—1744 gebaut, Bach unterzog sie einer sorgfältigen Prüfung und hat dann auf dieser Orgel jeden Sonntag bis zu seinem Tode gespielt. Die Orgelbank wurde später durch ein Gitter umrahmt, weil die Touristen häufig Andenken herauszuschnitzeln versuchten. Beim Erneuerungsbau der Johanniskirche wurde die Orgel entfernt und sollte in der Taufkapelle der neuen Kirche wieder aufgestellt werden, fand aber wegen ihrer Höhe nicht den nöthigen Platz. Durch die Erwerbung de Wit's ist sie vor Zerstörung geschützt.

Wie das „Neue Wiener Tagblatt" berichtet, war der 2. April ein eigenartiger Beethoven-Gedenktag. Gerade vor 100 Jahren, am 2. April 1800 führte Beethoven in Wien zwei seiner populärsten Werke, das Septett und die Erste Sinfonie in C-dur, zum ersten Male auf. Das Konzert fand im Burgtheater statt. Die Anschlagzettel enthielten den Vermerk „Billets zu Logen bey Herrn v. Beethoven in dessen Wohnung, Tiefer Graben No. 231, III. Stock, zu haben." Es ist dies das Haus, das heute die No. 10 trägt. Man denke sich Beethoven selbst Karten verkaufend. So bescheiden aber die Komponisten waren, so unbescheiden war das Publikum, es verlangte für einen Gold-Gulden und viel. Mit dem damaligen Konzertprogramm bestreitet man heute drei Abende. Das Programm war folgendes: 1. Grosse Sinfonie von W. A. Mozart. 2. Arie aus Haydn's „Schöpfung" — sozusagen noch neu, denn die „Schöpfung" wurde am 19. März 1799 zum ersten Male aufgeführt —, gesungen von Mademoiselle Saal. 3. Grosses Klavierkonzert komponirt und gespielt von Beethoven. 4. Ein „Ihrer Majestät der Kaiserin zugeeignetes" und von Beethoven komponirtes Septett für vier Saiten- und drei Blasinstrumente. 5. Duett aus der „Schöpfung", gesungen von Herrn und Demoiselle Saal. 6. Wird Herr v. Beethoven auf dem Klavier fantasiren. 7. Grosse Sinfonie für Orchester, komponirt von L. v. Beethoven.

— Dr. Karl Krebs, Lehrer für Musikwissenschaft an der kgl. Hochschule für Musik zu Berlin, ist in den Senat der kgl. Akademie der Künste berufen worden.

— Der im vorigen Jahre von dem Allgem. Deutschen Musikverein für das beste sinfonische Werk ausgesetzte Preis von Mk. 1000 ist unter 31 Bewerbern Herrn Philipp Scharwenka für eine dreisätzige „Dramatische Fantasie" vom Preisrichterkollegium zugesprochen worden. Ehrenvolle Erwähnung fanden Dr. Frank L. Limbert in Frankfurt a. M. für sinfonische Variationen über ein Thema von Händel, Herr Percy Sherwood in Dresden für eine Serenade, Frl. Cornelie van Oosterzee in Berlin für eine Sinfonie und Prof. Dr. Ad. Lorenz in Stettin für eine Sinfonie und sinfonische Variationen über ein eigenes Thema. Der gleichzeitig ausgesetzt gewesene Preis für ein Konzert für Streichinstrumente und Orchester konnte keinem der vier eingereichten Werke zugesprochen werden.

— Dem Komponisten Ph. Rüfer ist das Prädikat als Professor verliehen worden.

— Dr. Eduard Lassen, Grossh. weimar. Generalmusikdirektor, feierte am 13. April in Weimar seinen 70. Geburtstag in vollster geistiger Frische und körperlicher Rüstigkeit.

— Friedrich Grützmacher jun., Solovioloncellist der Gürzenichkonzerte und Lehrer am Konservatorium der Musik zu Cöln, ist als Amtsnachfolger seines vor kurzem verstorbenen trefflichen Vaters, des Hofkonzertmeisters Prof. Leopold Grützmacher, nach Weimar berufen worden.

— Der König von Sachsen verlieh dem Dirigenten der Berliner Liedertafel, Herrn Zander, das Ritterkreuz des Albrechts-Ordens.

Manuel Garcia, der berühmte Gesangsprofessor, feierte im März in London seinen 95. Geburtstag.

— Herr Adolph Krause, der vor 49 Jahren in Liverpool ein „Deutsches Musik-Institut" gründete, verabschiedete sich am 31. März mit einem Konzert von seinen zahlreichen Freunden und Schülern, um für den Rest seiner Tage nach seiner deutschen Heimath, Gera, zurückzukehren. Aus einfachsten Verhältnissen hervorgegangen, mit Noth und Entbehrungen in seiner Jugend kämpfend, half die

Liebe zur Musik ihm alle Hindernisse überwinden, bis ein glücklicher Stern ihn nach Liverpool führte, wo er mit der Begründung seiner Deutschen Musikschule grossen Erfolg hatte. Sein Abgang wird aufrichtig betrauert, die Zeitungen rühmen sein Wirken als das eines echten, von seiner Aufgabe durchdrungenen Künstlers, der, was in ihm lebte, auch auf seine Schüler zu übertragen wusste und so auf das Musikleben der englischen Stadt durch sein langjähriges Wirken einen grossen Einfluss übte.

— Das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1899, 6. Jahrgang, herausgegeben von Emil Vogel, handelt in einem längeren von Dr. Emil Vogel verfassten Artikel über Mozartbildnissen. Aus der grossen Reihe der vorhandenen Mozart-Bilder hat der Verfasser nur diejenigen zu seiner Besprechung herangezogen, welche nach dem Leben gefertigt sind, nebst ihren direkten und indirekten Wiederholungen, ferner solche Bilder, die noch zu Mozart's Lebzeiten entstanden sind und wenn ihre Herkunft auch weniger sicher ist, doch die Erscheinung des Meisters in trefflicher Naturtreue veranschaulichen. Die einzelnen Porträts, ihre Entstehung, ihre Schicksale und ihr jetziger Verbleib werden eingehend besprochen, dem Texte eingefügt sind 12 Abbildungen, unter ihnen auch das früheste, Mozart als 6jähriger Knabe in Wien. — Von Eduard Bernoulli enthält das Jahrbuch eine Uebersicht über alle im Jahre 1899 erschienenen bemerkenswerthen musikhistorischen Bücher und Schriften nebst kurzer Inhaltsangabe und kritischen Bemerkungen über dieselben. Hermann Kretzschmar spricht in seinem Artikel „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" über die Publikationen aus der Kirchen- und Instrumentalmusik, die ersteren vertreten durch Heinrich Isaak, Jakob Handl, Joh. Stadlmayr und Joseph Fux, die Instrumentalmusik durch Neuausgaben der Werke J. J. Frobergers, Gottlieb und Georg Muffat's und H. F. Biber's. Das Musikdrama ist in Bruchstücken mit dem z. Z. durch seine wundervolle Ausstattung sehr berühmten Werk von M. A. Cesti „Pomo d'oro" vertreten. — Max Friedländer endlich veröffentlicht ein ungedruckten Lied von Ph. Em. Bach, ein unbekanntes Rondo, das Beethoven in seinem 11. Jahre komponirte und den Originaltext des Beethoven'schen Liedes „Ich liebe Dich."

Das Konservatorium der Musik zu Gotha, Direktor Professor Tietz, hat in seinen drei im März stattgefundenen Prüfungskonzerten wieder Zeugniss von der vorzüglichen Leitung ihres Direktors abgelegt. Die eingesandten Programme zeichnen sich durch ihre gewählte Zusammenstellung aus, klassische und moderne Werke sind in gediegendster Auswahl vertreten. Die Gothaer Blätter sind einstimmig im Lobe über die vorzügliche Ausführung.

Der Goethe-Bund erlässt folgenden Aufruf:

„Die in den Kunst- und Literaturparagraphen der sogenannten „lex Heinze" zu Tage tretenden kulturfeindlichen Tendenzen haben weite Kreise der Nation mit tiefer Besorgniss erfüllt.

Ebenso wie vor etlichen Jahren die Freiheit der wissenschaftlichen Forschung in Frage gestellt wurde, so wird nunmehr durch ausgeplante, äusserst dehnbare Strafbestimmungen die Sicherheit und Unbefangenheit des künstlerischen Schaffens schwer bedroht.

Diesen Erscheinungen gegenüber, welche das deutsche Geistesleben zu gefährden geeignet sind, hat sich nach dem Vorgange Münchens eine Vereinigung gebildet, welche den Namen „Goethe-Bund" führt und den Zweck verfolgt, „die intellektuellen und künstlerischen Kräfte zum Schutze der Freiheit von Kunst und Wissenschaft dauernd zusammenzufassen.

Drei hervorragende Vertreter der bildenden Kunst, der Wissenschaft und der Literatur: der Präsident der Akademie der Künste, Geheimrath Ende, Prof. Theodor Mommsen und Friedrich Spielhagen haben sich an die Spitze des Bundes gestellt, das unterzeichnete Comité tritt bis auf Weiteres geschäftsführend für ihn ein.

An unsere Mitbürger, Männer und Frauen, an alle Deutsche, die in dem freien Bekennen jeder schöpferischen Ueberzeugung, jeder wissenschaftlichen Erkenntniss unantastbare geistige Güter erblicken, ergeht unser Ruf, sich uns anzuschliessen und mit uns vereint den Goethe-Bund zu bilden, der seinen Wirkungsbereich hoffentlich bald über die ganze deutsche Erde erstrecken wird.

Adolf L'Arronge. Prof. Reinhold Begas, Mitglied des Senats der Akademie der Künste. Dr. Oskar Blumenthal. Dr. Otto Brahm, Direktor des Deutschen Theaters. Prof. Emil Doepler d. J. Dr. Max Dreyer. Prof. Gustav Eberlein. Geh. Baurath H. Ende, Präsident der Akademie der Künste. Dr. Ludwig Fulda. Otto Erich Hartleben. Gerhart Hauptmann. Dr. Hans von Hopfen. Prof. Ludwig Knaus, Mitglied des Senats der Akademie der Künste. Prof. Max Koner. Prof. Max Liebermann. Dr. Paul Lindau, Direktor des Berliner Theaters. Dr. Raph. Löwenfeld, Direktor des Schiller-Theaters. Dr. Mantler, Direktor des Wolff'schen Telegr. Bur. Prof. Dr. Adolf von Menzel, Wirkl. Geh. Rath Exc. Prof. Dr. Theod. Mommsen, Mitglied der Königl. Akademie der Wissenschaft. Otto Neumann-Hofer, Direktor des Lessing-Theaters. Hermann Nissen, Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft. Felix Philippi. Dr. Georg Reicke, Consistorialrath. Prof. Dr. Erich Schmidt. Prof. Franz Skarbina. Friedrich Spielhagen. Rudolph Stratz. Hermann Sudermann. Professor Anton von Werner, Direktor der Königl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste. Ernst Wichert, Geh. Justizrath. Ernst von Wildenbruch, Geh. Legationsrath. Julius Wolff. Ernst Freiherr von Wolzogen.

§ 4 des Statuts lautet: „Jedes Mitglied zahlt einen jährlichen Beitrag von mindestens einer Mark."

Beitrittserklärungen sind entweder an die Geschäftsstelle des „Goethe-Bundes" Berlin, 23 Unter den Linden, Berliner Presseklub, oder an S. Fischer Verlag, Berlin W. Bülowstr. 91, oder endlich an jede beliebige Buch- und Kunsthandlung zu richten.

Bücher und Musikalien.

In der bekannten, fein und geschmackvoll ausgestatteten „Klavier-Bibliothek" von Breitkopf & Härtel, Leipzig, sind wieder eine grosse Reihe älterer und neuer Klavierstücke aufgenommen, von denen ich nachstehend eine Blüthenlese zusammengestellt habe, die sich vorzüglich zu instruktiven Vortragsstücken und zur Bildung des Geschmacks eignen. Alle angeführten Werke haben Heinrich Germer's kritischen Blick passirt und sind für den Schulgebrauch von ihm revidirt und mit Fingersatz versehen, so dass dem Pädagogen das Material trefflich bearbeitet nach musikalischer und technischer Seite zur Benutzung bereit liegt. Da sind zunächst für jüngere Schüler, die der Haft der Klavierschule entronnen, „6 kleine Vortragsstücke" von C. A. Neustedt, welche durch ihre frischen, fröhlichen Weisen, den kindlich heiteren Ton und durch flotte Rhythmik angenehm anregend auf die Jugend wirken und ihr sicherlich noch mancher Beachtung fördern werden. In ähnlicher Schwierigkeit nach der technischen Seite, in Bezug auf den Vortrag aber schon grössere Reife erfordernd, sind die „Stammbuchblätter" op. 7? von S. Jadassohn zu nennen, von denen für die Bibliothek No. 1 „Zum Namenstage" und No. 6 „Andenken" ausgewählt sind. Ersteres in ruhig getragener Weise mit feinen Schattirungen, das zweite noch ansprechender, nachdenklich begeisternd, mit mannigfachen dynamischen und agogischen Steigerungen für die Jugend trefflich zu Vortragsstudien zu benutzen.

Von Gustav Merkel liegen im Ganzen 6 Hefte vor, seine „Albumblätter" op. 38 und die „Aquarelle" op. 61. Merkel, der als Orgelspieler und Orgelkomponist einen weitgehenden Ruf genoss, hat auch eine Anzahl Klaviersachen geschrieben, die lange nicht so bekannt sind, wie sie es verdienen. Zeigt sich seine Muse auch vielfach von Schumann'schem und Mendelssohn'schem Geiste beeinflusst, so bergen seine Stücke doch einen Schatz reizender, anmuthiger Melodien, sind so formvollendet und in so bequem liegendem Klaviersatz geschrieben, dass sie ein vorzügliches Material zur Geschmacksbildung der klavierspielenden Jugend bieten. Ich freue mich, dass eine kleine Auslese in dieser Sammlung erschienen ist, wodurch allgemeineres Interesse auf sie gelenkt werden dürfte. Von den genannten Werken sind die „Aquarelle" die leichteren. „Schifferlied", „Postillons Morgenlied" und „Lenzeslust" sind in ähnlicher Schwierigkeit, wie Mendelssohn's leichtere „Lieder ohne Worte". No. 4 „Aufblühender Flor" ist etwas schwerer, letzteres als besonders anmuthiges Vortragsstückchen zu empfehlen. Für die „Albumblätter" müssen die Spieler schon etwas mehr vorgeschritten sein, sie enthalten ein „Wanderlied" und ein „Wiegenlied", letzteres stark von Schumann's gleichnamigem Stücke beeinflusst, dann ein fein melodiöses, sehr klangvolles „Frühlingslied" und ein ganz reizendes, zierliches „Impromptu", auf das ich die Aufmerksamkeit besonders richte. Von Hans Sitt, dem feinen Violinkomponisten, sind aus op. 10 „Namenlose Blätter" 4 Nummern ausgewählt. Die Stückchen sind technisch leichter wie die zuletzt erwähnten von Merkel, aber in ihrem ernsten Ernst, ihrem musikalischen Gedankengehalt stellen sie höhere Ansprüche an den Vortrag, wie an Fingergeschicklichkeit und wenden sich daher mehr an den musikalisch veranlagten Schüler. Es sind poetische Stimmungsbildchen, sehr glücklich erfunden ist No. 4 mit seinen klangvollen Akkorden, No. 6 mit seiner einschmeichelnden Melodie, No. 10 mit seinem Ungestüm, letzteres zugleich durch die Anforderungen an die Spannfähigkeit der Finger bedeutend schwerer. — Von dem trefflichen Pädagogen Heinrich Götze op. 19 „Bunte Reihe" liegen No. 3, 7 und 11 in einem Heft vor: das Erste ein flotter „Walzer", No. 7 und 11 zwei „Scherzi", etwas schwerer, alle drei aber prächtige Stückchen, rassig frisch und flott in ihren Motiven, und in ihrem kleinen Rahmen wie aus einem Guss vollendet und abgerundet. Rhythmisch straff und in frischem Tempo vorgetragen sind es äusserst dankbare Sätzchen. Durch ihre knappe Fassung und ihren so ansprechenden melodischen Reiz eignen sie sich vorzüglich zum Studium, weil der Schüler durchweg gefesselt bleibt und unbewusst zu einem straffen und korrekten Spiel durch die flotten Rhythmen geführt wird. Alban Förster's op. 104 „Klavierstücke" ist durch No. 1 „Melodie" und No. 3 „Haideblume" vertreten. Es sind zwei ernster gehaltene Stücke mit ruhig singenden, klangvollen Melodien, die aufmerksamen Vortrag erfordern. — Zum Schluss seien als schwerste dieser Reihe noch drei Stücke von Hans Huber erwähnt, die aus seinem op. 2 „Blätter und Blüthen" entnommen sind, No. 3 „Frage", No. 4 „Antwort", No. 7 „Ungeduld". Huber's eigenartiges, hervorragendes Talent, sein poetisches Empfinden kommt schon in diesen kleinen Erstlingswerken zum Ausdruck; sie sind von warmem Empfinden durchglüht, reich an rhythmischem Leben, fesselnd durch modulatorische Wendungen. Zum Vortrag vorzüglich geeignet, erfüllen auch sie pädagogische Zwecke durch das Studium der in ihnen vorkommenden gegensätzlichen Rhythmen und Bindungen in weiten Spannungen.

Die vorstehend besprochene Auslese durchläuft die Skala der Schwierigkeit von den unteren bis zu den oberen Mittelstufen, es ist ein Material, welches ich unbedingt und auf's angelegentlichste empfehlen kann.

Anna Morsch.

Max Waldstein: Bunte Bilder aus der Opernwelt. Mit dem Bildniss Pauline Lucca's als Titelbild.
R. Richter, Chemnitz.

Ein amüsant zu lesendes Büchlein, in welchem der Verfasser ernste und heitere Momentbilder aus Wiens vergangener Bühnenwelt skizzirt. Über seine

Beziehungen zur Kunst und zu den Künstlern plaudert und kleine Abenteuer bekannter Sänger und Schauspieler, an denen er persönlich betheiligt war, in humoristischem Tone schildert.

Richard Strauss' Schöpfung „Ein Heldenleben", Tondichtung für grosses Orchester, bildet den Inhalt einer kleinen Erläuterungsschrift über das Werk, welche von Friedrich Rösch verfasst und mit einer umschreibenden Dichtung von Eberhard König versehen ist. Das Heft erschien im Verlage von F. E. C. Leuckart, Leipzig. Freunde und Verehrer des Tondichters und seiner bedeutungsvollen Werke seien auf diese in den musikalischen und geistigen Inhalt der Tondichtung einführende Schrift aufmerksam gemacht.

Oskar *Fleischer*. Mozart.

Ernst Hofmann & Co., Berlin.

Das Buch ist als 22. Band in der Biographien-Sammlung „Geisteshelden" erschienen, welche durch die Verlagshandlung veranlasst, sich die Aufgabe gestellt hat, Lebensbilder aus allen Gebieten und Zeiten der Kultur für den grossen gebildeten Leserkreis zu schaffen, vornehmlich auch der Jugend einen gediegenen und anregenden Lesestoff zu liefern. Aus diesem Gesichtspunkte ist Oskar Fleischer's Buch anzusehen. Es ist nicht für den Spezialhistoriker geschrieben, der nach Aufhellung dunkler Punkte sucht, vielmehr für die grosse Gemeinde der Mozart-Freunde, die nicht Zeit und Neigung haben, sich durch Quellenmaterial hindurchzuarbeiten, dennoch aber gern von ihres Lieblings Lebensschicksalen erfahren möchten. Die dem Anhange hinzugefügten, genauen Quellenangaben geben überdies dem tiefer Eindringenden das Material zu weiteren Forschungen an. Ausserdem war Fleischer bemüht, der Entfaltung des musikalischen Genius in Mozart nachzuspüren, zu dem die markige Figur Leopold Mozart's und seine sorgsame, intelligente Erziehung einen so wesentlichen Procentsatz beigetragen. Das Buch ist mit zwei Bildnissen geschmückt, dem bekannten Medaillon-Portrait, dessen Original im Besitz der Baronin Grünhof ist, und einer Nachbildung seines Denkmales in Salzburg. Die kurzgefasste Biographie wird sich durch ihre Güte und populäre Darstellung sicher einen weiten Freundeskreis erobern.

Anna Morsch.

F. Neumeyer-Rob. Schwalm. Orgelschule.

Th. Steingräber, Leipzig.

Eine der besten Orgelschulen, die existiren!

Vor allen Dingen ist von Seiten der Herausgeber darauf geachtet worden, allen unnützen „Organistenschnörkel" zu entfernen, an dem leider die meisten Orgelschulen leiden. Ausserdem sind beide Autoren weiterhin ernstlich bestrebt gewesen, sowohl in der Auswahl der Uebungsstücke als auch den Uebungen streng zu sichten. Der I. Theil dieser Schule enthält die „Erklärung der Orgel und ihre Bestandtheile", der II. die Definition der auf die „Orgel und Kirchenmusik bezughabenden Kunstausdrücke. Die Uebungen im „Manualspiel" sind ganz ausgezeichnet und dazu angethan, die Technik, die auf der Orgel ebenso nöthig ist wie auf dem Klavier, zu fördern, es folgen dann 2- und 3-stimmige Uebungen im Manualspiel und einfache und complicirtere Uebungen für das „Pedalspiel". Auch die so wichtigen Tonleitern sind nicht vergessen worden. Hieran schliessen sich die 3- und 4stimmigen Stücke mit Pedal und 19 Choräle mit kurzen Vorspielen von Meistern wie Vierling, Schwalm, Fischer, Mühling, Böhner, Krebs, Hesse, Schneider, Rink, Bach u. v. a. Auch Schumann's Praeludium op. 19 No. 4 und Schubert's Litanei sind von Schwalm trefflich arrangirt worden. Dann folgen noch 10 Praeludien und Fughetten und 23 Postludien und leichtere Fugen, die wir den angehenden Organisten zum eingehenden Studium empfehlen. Mit Schwalm's ausgezeichneter Orgelfantasie (op. 84) über die Choralmelodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten" wird diese allen modernen Ansprüchen gerecht werdende Schule geschlossen. Der Schlussartikel über die „Pflege und Erhaltung der Orgel" sollte beherzigt werden, denn es ist hohe Zeit, dass mit dem alten Organistenschlendrian endlich gebrochen wird.

Richard Lange.

Th. S. *Flatau*, Intonationsstörungen und Stimmverlust.

Albert Stahl, Berlin.

Die Broschüre, die einen Separatabdruck aus der „Wiener klinischen Rundschau" bildet, wo die Abhandlung bereits grosses Aufsehen erregt, sollte jeder Sänger, Lehrer und Studirende lesen. Flatau giebt ganz neue Aufschlüsse über Intonationsstörungen und deren Behandlung. Seine Methode, auf den besten alten Methoden und langjähriger Praxis fussend, ist eine neue und originelle. Grade da ist seine Schrift von hoher Bedeutung. Er hat Intonationsstörungen beseitigt, Stimmen wieder hergestellt in Fällen, an denen die ärztliche Kunst sonst scheiterte. Wie manche Existenz ist zerschellt infolge Stimmruin, der viel zu vorzeitig eingetreten und dessen Grund nicht erkannt worden. Hier giebt Flatau Aufschlüsse von grösster Wichtigkeit, weshalb ich nicht nachdrücklich genug auf diese Broschüre hinweisen kann.

Hans v. Basedow.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für die Elementarstufen.

Cornelius Gurlitt, op. 210. Der erste Vortrag. 31 leichte Klavierstücke. Pr. 2 Mk. H. Litolff, Braunschweig.

Bernhard Wolff, op. 190 No. 1. Melodie. Pr. 80 Pf. Otto Wernthal, Berlin.

L. Steinmann, op. 7. Vier kleine Stücke. Pr. 80 Pf. Carl Grüninger, Stuttgart.

Wilhelm Fink, op. 210. Aus der Kindheit goldenen Tagen. 12 Stücke. Pr. 1 Mk. Carl Rühle, Leipzig.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen in Berlin.

Der Verein brachte in seiner April-Sitzung Musikvorträge zweierlei Art.

Zunächst eine Reihe Lieder, gesungen von der Konzertsängerin Frl. Käthe Ravoth, einer Sopranistin von ausgezeichneten Stimmmitteln und vorzüglicher Schulung. Ihre Stimme ist frisch und quellend, kann zu grosser Kraft gesteigert werden und ist andererseits noch im leisesten Piano klangvoll. Ihre Aussprache ist musterhaft, ihr Vortrag bringt ebenso das Musikalische wie das Textliche zur Geltung. Gut unterstützt wurde Frl. Ravoth durch die feinfühlige Begleitung des Frl. Anna Hermsen. Unter den vorgetragenen Liedern befanden sich mehrere seltenere Werke, besonders interessant und schön war ein erst vor kurzem neuentdecktes Opus von Spohr, drei Lieder mit vierhändiger Klavierbegleitung. — Den Gesängen folgte die Vorführung des neuerfundenen Harmoniums von Mustel in Paris durch Herrn Organisten Tiebach von hier. Letzterer skizzirte die Entwicklungsgeschichte des Harmoniums und besprach darauf die Eigenthümlichkeiten des Mustel'schen Instrumentes, welche er durch viele klingende Beispiele illustrirte. Der Hauptvorzug dieser neuen Harmonium-Gattung besteht in dem Tonansatz, der ein wenig von dem Markirten und Punktuellen des Klavieranschlags hat, hierdurch eine plastischere Darstellung der Tongebilde bewirkt und so die Einseitigkeit, die dem Harmonium bisher durch das stete weiche Ineinanderfliessen der Töne anhaftet, beseitigt. Im Übrigen besitzt das Mustel-Harmonium ausserordentliche Nüancirungsfähigkeit, grosse Schönheit der Klangfarben und Reichthum an Klangkombinationen. — Ein verstorbenes Mitglied des Vereins, Frl. Rüdiger, hat demselben 1000 Mk. für seine Wohlthätigkeitskassen vermacht.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

6. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins vom 3.—5. Juni 1900 in Friedrichsroda i. Th.

Anlässlich dieser Versammlung finden nachfolgende Sitzungen der Musiksektion statt.

Sonntag, den 3. Juni, Vormittag, nach dem Gottesdienst

a. Wahl zweier Protokollführerinnen.
b. Jahresbericht des Vorstandes.
c. Bericht der Delegirten.
d. Die staatliche Prüfung der Musiklehrerin. Vortrag, gehalten von Frl. Sophie Henkel.

Montag, den 4. Juni, Vormittag, nach dem Gottesdienst

a. Einige Worte zur Reform des Gesangunterrichts an Schulen. Frl. Luise Müller.
b. Wahl von Kommissionen zur weiteren Bearbeitung der in den beiden Vorträgen behandelten Fragen.
c. Erledigung von Anträgen.

Die Anmeldungen der Delegirten werden bald erbeten an die Adresse der I. Vorsitzenden.

Der Vorstand der Musiksektion
I. A. Sophie Henkel
Frankfurt a. M., Humboldtstr. 19.

Briefkasten.

Herr S. W. Rostoff in Russland. Die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig hat, wie ich nachträglich in Erfahrung gebracht, den Vertrieb von Dr. Ibisenburg's Metronom.

Herr W. F. L. Rotterdam. Besten Dank für Ihre gefällige Benachrichtigung, ich hatte die Firma inzwischen auch schon erfahren.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: **Briefe, Manuskripte***), **Bücher, Musikalien** pp. werden von jetzt ab unter der **Adresse: Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie **Gelder** sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Georg Plothow Musikalienhandlung. Leihanstalt. Berlin W., Potsdamerstr. 113.		**SCHLESINGER'sche** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt. Berlin W., Französischestr. 23.

Instrumentenbauer und -Verleiher



Musiklehrer und ausübende Künstler

	Gustav Lazarus. Pianist und Komponist. Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.	**Anna Morsch,** Musikinstitut. Berlin W., Passauerstr. 3.
Prof. Siegfried Ochs, Dirigent des „Philharm. Chores". Berlin W., Potsdamerstr. 113. Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm. **Prof. Karl Klindworth** Potsdam, Luckenwalderstr. 8. Ausbildungsklassen in Berlin, Steinmetzstr. 31.	**Veit'sches Conservatorium** Berlin S., Luisenufer 43, part., I, II und III Treppen. Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Honorar v. 6—15 Mk. monatlich. Director E. A. Veit.	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Klavierstimmer

	August Scherzer, Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer. Liedenstrasse 2.	

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 10. Berlin, 15. Mai 1900. XXIII. Jahrgang.

Charles H. V. Alkan.

Op. 39. Douze Etudes dans les tons mineurs, Costallat et Cie., Paris.

Kritische Besprechung

von

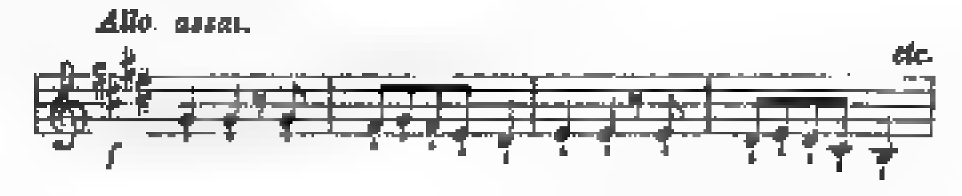
José Vianna da Motta.

(Schluss.)

Nun kommen wir aber zum bedeutendsten und grössten Stücke Alkan's: die achte Etüde in Gis-moll, welche er den ersten Satz eines Klavierkonzertes nennt, in der That aber ein ganzes abgeschlossenes Konzert ist. Alkan's Eigenschaften zeigen sich alle hier auf glänzender Höhe, die thematische Erfindung, die riesenhaften Dimensionen, die Einfachheit und Einheitlichkeit der Form, der Reichthum an Stimmungen, die Behandlung der Klaviertechnik, sowie die kühne Harmonik stempeln dieses Stück zu einem der schönsten und gewaltigsten, die in der Klavierlitteratur existiren.

Zunächst erschrickt man vor der Länge: 72 Seiten! Aber dann erstaunt man, wie das Interesse niemals erlahmt, denn jede Seite bringt eine Ueberraschung, keine Wendung wird wiederholt, unerschöpflich sind die Verwandlungen der Themen. Bei solcher Fülle der Details ist der Aufbau der uns geläufige jedes ersten Konzertsatzes und die Charakteristik jeden Theiles so prägnant, dass die Uebersichtlichkeit des Ganzen niemals verdeckt wird.

Die Einleitung im orchestralen Style eines Tutti bringt die Hauptthemen. Ein energisch-rhythmisches



— ein breit melodisches.

quasi Trombe

— und ein majestätisches:



Das Solo beginnt mit einem improvisationsartigen Satz, verarbeitet dann No. 1 und führt nach einer interessanten Ausspinnung technischer Passagen zum 2. Thema (in H-dur), das nun eine freie und sehr breite Entwickelung erhält. Die Zartheit, das Schwärmerisch-träumerische dieses Theiles gemahnt an Chopin. Der „Epilog" führt zunächst folgende Figur durch.

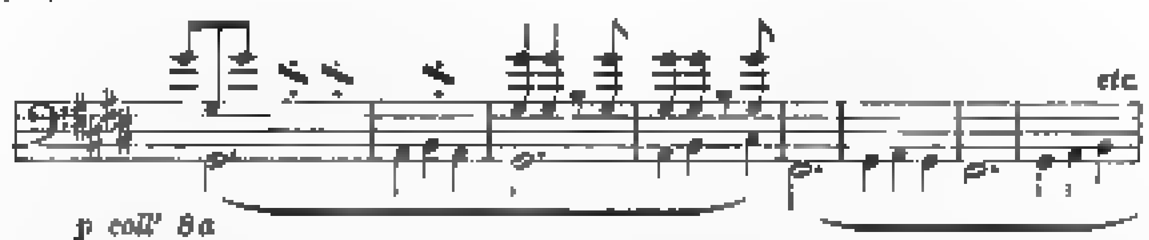


In langer und äusserst glänzender Steigerung führt diese Passage schliesslich zu No. 3 (in Moll), und nach No. 1 in kanonischer Imitation schliesst der I. Theil mit dem frei umspielten üblichen Triller ab. Ein kurzes Tutti (No. 1 H-dur) leitet zur Durchführung über. Dieser ganze „Passagentheil" ist von hinreissendem Schwung.

Die Durchführung — der längste und interessanteste Theil — bringt zunächst eine zarte Improvisation von entzückender Linienführung, der eine stürmisch bewegte Verarbeitung des I. Themas (auch in der Umkehrung) folgt. Unter schmerzlichen Accenten lässt die Bewegung nach und führt zu einer unerhört reichen, immer neue Metamorphosen aufweisenden Durchführung des II. Themas. Wir heben nur zwei Stellen dieses fantasievollen Satzes hervor. Eine tief empfundene „Gegenstimme"

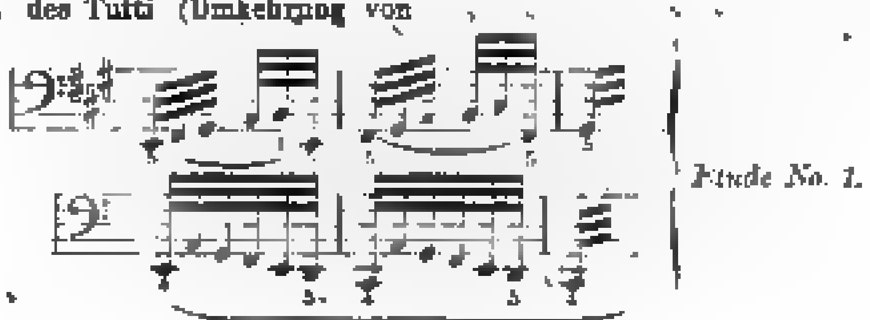


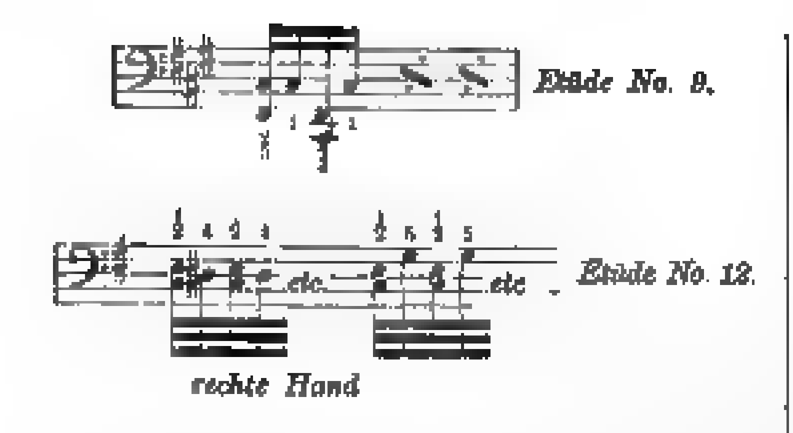
und den langen, Athem versetzenden Orgelpunkt:



Die Umkehrung des Themas No. 1 führt zur Wiederholung des I. Theiles, der aber wieder neue Wendungen aufweist. Der Schlusstheil beginnt mit einer grossen Solokadenz düsteren Charakters, thematisch aus No. 1 und 2 gebildet, technisch beherrscht von repetirten Noten (quasi tamburo), welche schliesslich einen ausgedehnten Orgelpunkt auf Es bilden. Ueber dem Tremolo Dis-Cis in der Kontraoktave ertönt dann, wie von fern, in der höchsten Lage (gleichsam Pikkoloflöten und Triangel) No. 3, anwachsend bis zum fortissimo und nun in As-dur das ganze Thema No. 3 sieghaft strahlend. Mit glänzenden, mehrstimmigen Trillern und jubelnden Arpeggien führt das Solo in die Coda des Tutti (Umkehrung von No. 1 in As-dur). Die hinreissende Pracht dieses Schlusses findet seines Gleichen nur in manchen Schlüssen Liszt's (z. B. D. Juan-Fantasie).

Technisch bietet das Stück ebenfalls das höchste Interesse. Neben reichhaltigen Kombinationen von „Läufern" verwendet er namentlich Akkorde und Oktaven, in der Kadenz von beiden Händen abwechselnd repetirte Noten, aber nicht zu bloss virtuosem Effekt, sondern musikalisch gerechtfertigt. In Klangwirkungen, Fingerkombinationen sucht er mit Glück neue Probleme. Er hat keine typisch wiederkehrende Figuren, in jedem Stücke erscheint er neu und immer persönlich. Einige Beispiele, namentlich für seinen interessanten Fingersatz.





Sein Klaviersatz ist reich an Farben und findet immer die richtigen Mittel zur Verwirklichung seiner Idee.

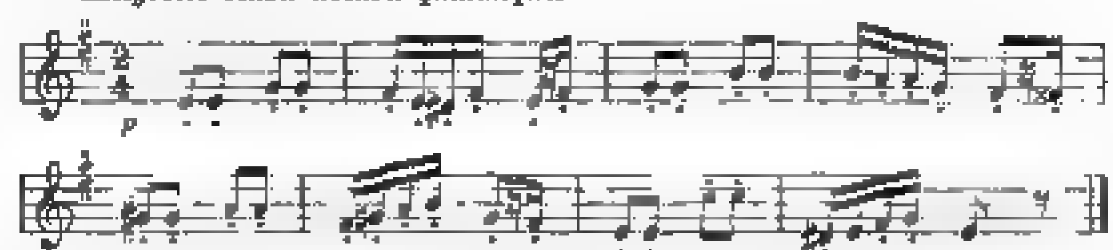
Wenn man auch nicht mit Bülow die Gis-moll-Etüde als schwieriger wie Liszt's Werke bezeichnen kann, so gehört sie doch unstreitig zu den grössten Aufgaben, die dem Pianisten gestellt werden können und man ersieht daraus, was Alkan, der mit 10 Jahren den ersten Preis im Pariser Konservatorium gewann, als Pianist geleistet haben muss. Es sei ausdrücklich hingewiesen auf den grundsätzlichen Unterschied seiner Technik von derjenigen seiner Landsleute: er hat das satte Kolorit Wagner's, nicht die durchsichtige Zeichnung Saint-Saëns'.*)

Wir müssen uns versagen, das Adagio des Konzertes (Etüde No. 9) mit seinem grandiosen Rezitativ, sowie das Finale (No. 10), ein in schillernden Farben gehaltenes Bolero genauer zu betrachten, auch die Ouvertüre (No. 11), deren lapidare Einleitung festgefügt wie ein Monolith dasteht, übergehen wir, um das letzte Stück eingehender zu besprechen, den Festin d'Esope.

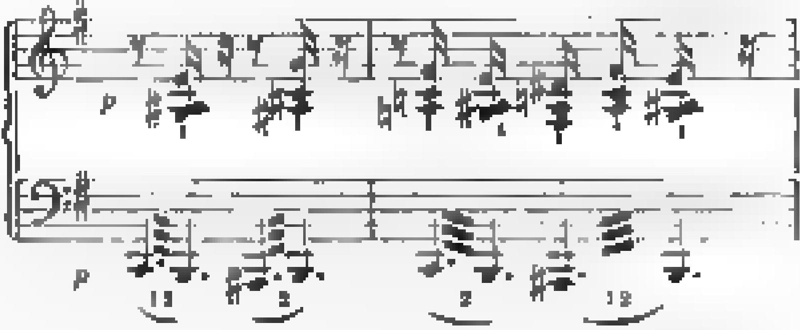
Hier ist Alkan am kühnsten in seiner Harmonik. Die Orgelpunkte, die mehrstimmigen „Durchgänge" können zarte Ohren beleidigen. Aber welch' kernige, gesunde Herbheit in diesen „Zusammenstössen". Man spürt darin etwas wie einen tragischen Hauch des unbarmherzig „logischen" Schicksals. Wenn noch so hart, bleiben diese Dissonanzen immer musikalisch, sie sind niemals zufällige Kakophonieen. Auch sind sie dem düster gewaltsamen Charakter des ganzen Stückes vollkommen angemessen.

Das Thema mit seinem störrischen Eigensinn hat die plastische, fast sprechende Physiognomie Beethoven'scher Themata. Es ist das echte Thema für Variationen.**)

Allegretto senza licenza qualunque.



Die Variationen entrollen eine reiche Serie prägnanter Charakterbilder. Die ersten 4 bilden eine Gruppe, dem Thema zur Ergänzung und Entwickelung dienend (in der 3. ein Orgelpunkt in den Mittelstimmen  die 4. „con duolo", schneidende Quinten). Die 5. ein prächtiges, rhythmisch straffes Marziale, zu der die 6. gleichsam das Trio bildet. In der 7. rollende Passagen zum Thema im Bass. Die achte ein fantastisches Nachtbild:



Es folgt eine Gruppe in Dur, lieblich, pastoral. In der 10. ein klanglich und harmonisch reizvolles Glockenspiel, die 12. schwebend auf dem Dominantseptimenakkord von D-dur, ein harmonisches Kunststück, indem das Thema genau die Noten der E-moll-Tonart beibehält. Dann flattern Gespenster auf (13).



*) Professor Klindworth hat dieses Stück für Klavier und Orchester bearbeitet. Leider ist das Manuskript verloren gegangen.

**) Wie ich höre, soll dieses Thema ein russisches Volkslied sein

Trompetengeschmetter in der 14., in der 15. gesteigert, mit festen Marschschritten im Bass. Ein Gebet (16.). Die 17. und 18. zierliche Passagen in der hohen Lage. Die Klage der 19. wird streng chromatisch durchgeführt. In kurzen, gemessenen Akkorden von zermalmendem Rhythmus spricht sich in der 20. ein schroffer nichts achtender Muth aus („Impavide“). Eine fröhliche Jagd zieht in der 21. und 22. Variation (E-dur) vorüber. Der Sturm heult in der 23. und 24. Ein glänzender Marsch, „trionfalmente“ bildet die 25. länger ausgesponnene Variation, die einen wahrhaft strahlenden Eintritt des Durs gegen Schluss bringt. Wie in Erz gepanzert ist der Rhythmus dieser wie der früheren martialischen Variationen. Eine längere Coda, die noch zwei Steigerungen bringt und die interessantesten Vorhalte, Durchgangsakkorde, Orgelpunkte enthält, schliesst das mächtige Stück ab.

Wollte man Alkan's Bedeutung in wenige Worte fassen, so könnte man sagen: er ist unter den Franzosen, was Liszt für die Pianisten im allgemeinen bedeutet.

Es ist aber eine Pflicht für jeden Klavierspieler, sich mit ihm zu beschäftigen und seine Werke der Oeffentlichkeit bekannt zu machen.

Den Herren Delaborde und Philipp sei aber der Dank ausgesprochen für ihre Revision (die sich übrigens nur auf einige Druckfehler erstreckt und den Originaltext unberührt lässt) und für die herrliche Bereicherung des Pianistenrepertoires, welche ihre Ausgabe der Werke Alkan's darbietet. Diese müssen nun endlich den Platz im Konzertsaal einnehmen, der ihnen ihrer Bedeutung nach zukommt.

Ueber musikalische Rechtschreibung.

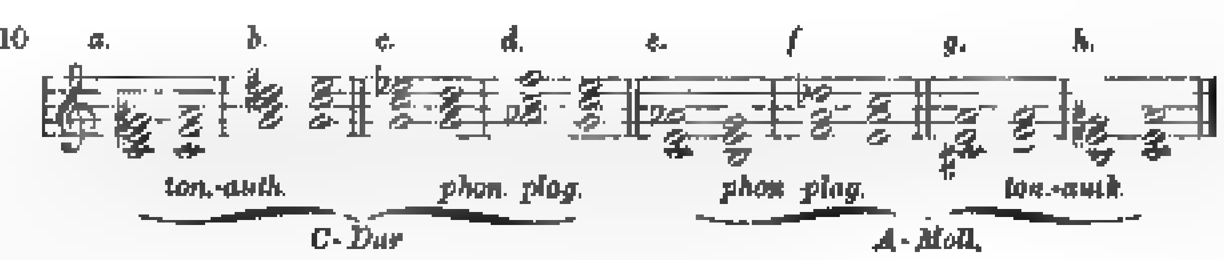
Von

Paul Hassenstein.

(Schluss.)

Alterationen geschehen bei **t o n i s c h e n** Leittönen durch Erhöhung, bei **p h o n i s c h e n** durch Erniedrigung, in beiden Fällen um das Schwingungsverhältniss 24 : 25. — Also g als Leitton zu a tonisch $\underset{36}{}$ alterirt, würde danach mit $36 \cdot \frac{25}{24} = \frac{75}{2}$ zu berechnen sein und nunmehr zu $\underset{40}{\text{a}}$ in dem leitkräftigen Verhältnisse 15 : 16 stehen, denn $\frac{75}{2} \cdot \frac{16}{15} = 40$. — Ebenso wird $\underset{40}{\text{a}}$ als phonischer Leitton zu $\underset{36}{\text{g}}$ in gleicher Weise ($40 \cdot \frac{24}{25} = \frac{192}{5}$) alterirt, zu $\underset{36}{\text{g}}$ das normale Schwingungsverhältniss 16 : 15 einnehmen, denn $\frac{192}{5} \cdot \frac{15}{16} = 36$.

Einen Ueberblick über derartige Alterationen gewinnen wir, wenn wir sie bei den in den Beispielen 9a—h gebrachten Kadenzen anwenden:



Bisweilen tritt nun aber der Fall ein, dass auch solchen Tonstufen, die zur benachbarten das grösste Schwingungsverhältniss 8 : 9 (9 : 8) aufweisen, eine leitende Eigenschaft übertragen wird. Die für diesen Zweck zur Anwendung kommende Alteration muss dann aber, wenn sie die so veränderte Stufe in den leitkräftigen Abstand 15 : 16 (16 : 15) bringen soll, eine um das syntonische Komma 81/80 grössere als die um 25/24 sein. Wir berechnen sie tonisch durch Multiplikation, phonisch durch Division mit $\frac{25}{24} \cdot \frac{81}{80}$. —

Die tonisch so alterirte IV. Stufe in C-dur (fis, als auf g leitend) würde mithin, f = 32 und g = 36 angenommen, im Schwingungsverhältnisse $32 \cdot \frac{25}{24} \cdot \frac{81}{80} = \frac{135}{4}$ stehen und damit in das normale Leitverhältniss 15 : 16 zur V. Stufe g gekommen sein, denn $\frac{135}{4} \cdot \frac{16}{15} = 36$. —

In welchen Fällen könnten aber derartige stärkere Alterationen eintreten?

Zunächst in den beiden nachgebildeten Tonleitern, der phonisch-plagalen Dur und der tonisch-authentischen Molltonleiter, und zwar in beiden auf der VI. Stufe behufs Ausgleichs des durch die Alteration der Hauptleitstufe entstandenen übermässigen Schrittes (b-as, beziehungsweise f-gis — letzterer in der sogenannten **h a r m o n i s c h e n** Molltonleiter — durch die Alteration ausgeglichen in b-as und fis-gis — letzterer in der sogenannten **m e l o d i s c h e n** Molltonleiter). Die so alterirte Stufe wird dann zur leitereigenen VII. das Verhältniss 16 : 15 (15 : 16) einnehmen

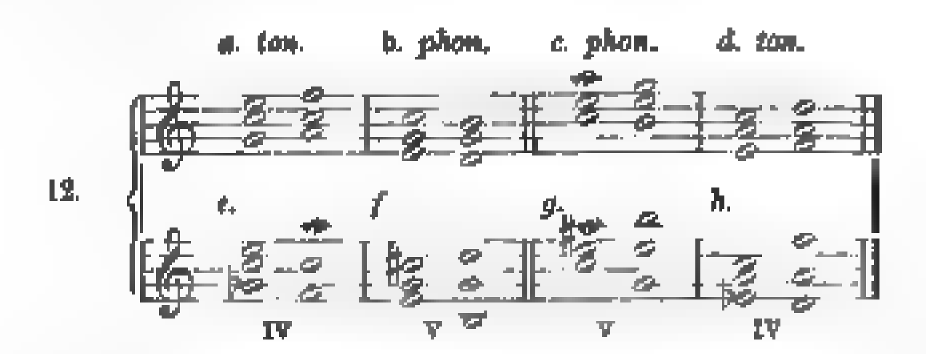
g. as. b. c. d. e. f. g.
g. as. b c. d. e. f. g.
a. h. c. d. e. f. gis. a. = harmonische } Molltonleiter
a. h. c. d. e. fis. gis. a. = melodische }

Derartige starke Alterationen können sich sodann bei Stufen einstellen, die in authentischen, also tonischen, oder in plagalen, also phonischen Akkordverbindungen in entgegengesetzter Richtung fortzuschreiten gezwungen werden sollen, d. h. im ersteren Falle phonisch, mithin abwärts sich bewegen (cfr. Beispiele 11a—11m). Die so entgegengesetzt geführte Stimme wird, wie folgende Beispiele es zeigen, in vielen Fällen da, wo der Hauptleitton sich seines Wirkens begiebt (cfr. Beispiele 11g—11m) selbst hauptleitend auftreten und dadurch die Akkordverbindung anders geartet erscheinen lassen, die rein tonische in eine phonische umgestalten und umgekehrt. Es wird dann



Wir sehen aus rein tonischen, vollkommenen wie unvollkommenen Kadenzen (Beisp. 11a, 11e und 11c) solche entstehen, die in Folge Auftretens eines phonischen Leitons (in den Beispielen 11g, 11l und 11i mit den Leittönen des und b) ein völlig phonisches Gepräge erhalten haben, während sich aus den rein phonischen Verbindungen (Beisp. 11b, 11d und 11f) tonische (Beisp. 11h, 11k, und 11m mit den tonischen Leittönen fis und dis) herausbildeten.

Da die Naturtonleitern in den Endschritten ihrer Tetrachorde, wie wir es früher feststellen konnten, tonische, vollkommene Kadenzen nur der IV. und I. Stufe und phonische nur der V. und I. Stufe zuliessen, so haben wir auch hier bei den zuletzt vorgenommenen Untersuchungen auf die Behandlung der Kadenzen der IV. und V. Stufe verzichten müssen, denn es könnte aus der statthaften tonischen Verbindung (cfr. Beispiel 12a) doch nur eine unstatthafte phonische der IV. Stufe (cfr. Beispiel 12e) und umgekehrt, aus einer statthaften phonischen (cfr. Beispiel 12b) eine unstatthafte tonische Verbindung der V. Stufe (cfr. Beispiel 12f) hervorgehen,



In der Durtonleiter sind also nur folgende (leitereigne) Alterationen angebracht

a) tonisch, auf der II., IV. und V. Stufe (in C-dur dis, fis und gis), sowie b) phonisch, auf der II., III., VI. und VII. Stufe (des, es, as und b), in der Molltonleiter a) phonisch auf der I., II. und IV. Stufe (in A-moll as, b und des), sowie b) tonisch auf der III., IV., VI. und VII. Stufe (cis, dis, fis und gis). Tonische Alterationen der I. und VI. Dur- und der I. Mollstufe, sowie phonische der V. Dur- und der V. und VII. Mollstufe (in C-dur cis, ais und ges, in A-moll ais, es und ges) sind unstatthaft. Denn jede Alteration drückt der betreffenden Stufe den Stempel eines Leittons, der darauf folgenden (Zieltonstufe) aber damit den einer Klangvertreterin auf. Als eine solche kann jedoch in Dur tonisch weder die II. (in C-dur d) noch die VII. (h), nach denen die I. und VI. Stufe leiten würden, und phonisch auch nicht die IV. (f) sein, weil alle drei mit den entsprechenden Intervallen konsonirende Dreiklänge nicht ergeben. Weder ist dies mit der VII. Stufe tonisch, noch mit der IV. phonisch der Fall, die beide einen verminderten Dreiklang (H. d. f. und h. d. F.) in die Erscheinung treten lassen, während die II. Stufe einen im Zahlenverhältniss 27 : 32 : 40 stehenden eigen gearteten Akkord (d. f. a.) zulässt. Entsprechende Gründe liegen auch bei den oben genannten Stufen der Molltonleiter vor. Auch hier ist der phonische Dreiklang der IV. Stufe (in

A-moll g, h, D) beispielsweise nicht ein reiner, im Zahlenverhältniss 4 : 5 : 6 stehender Durdreiklang, sondern ein Akkord mit dem komplizirteren Verhältniss 108 : 135 : 160. —

Ein Auftreten dieser letztgenannten Alterationen wird demnach stets auf ein Heraustreten aus der Tonart schliessen lassen.

In der Obertonreihe des tonischen Grundtones F_2 befindet sich zwar an 25. Stelle, inmitten der die C-dur Tonleiter darstellenden Nebentongruppe, ein cis, allein dasselbe kann als Leitton nach der II. Stufe jener Skala nicht gelten, weil es zu dieser nicht in dem leitkräftigen Schwingungsverhältniss 15 : 16, sondern in dem 25 : 27 steht.

Die Tonleitern C-dur und A-moll mit Andeutung ihrer (leitereigenen) Alterationen würden somit folgendes Aussehen haben

♯ ♯♯ ♯♯ ♯♯
c, d, e, f, g, a, h. — a, h, c, d, e, f, g.
♭♭ ♭♭ ♭♭ ♭

Zum Schluss übergehend stellen wir nunmehr das Gesetz auf, das der musikalischen Rechtschreibung die Natur selbst gegeben hat, und das aus dem Grunde ausnahmslos zu beachten ist:

„Da Alterationen aus einem Leitbedürfniss hervorgehen, so haben alterirte Töne, falls sie durch **Erhöhung** entstanden sind, als **tonisch** wirksame, und falls sie in **Erniedrigung** auftreten, als **phonisch** wirksame **Leittöne** zu funktioniren. Im ersteren Falle schreiten sie **auf-**, im anderen **abwärts**." Und umgekehrt:

„Bewegt sich die Stimmführung **abwärts**, so muss von zwei in Frage kommenden Nachbarstufen die **höhere erniedrigt** werden, bewegt jene sich dagegen **aufwärts**, so ist die **tiefere** Stufe zu **erhöhen**."

(Eine **scheinbare** Ausnahme findet statt, wenn der tonische Leitton statt in Wirklichkeit zur Tonika zu schreiten (cfr. Beispiel 13a), gleich modulirend zur kleinen Septime führt (cfr. Beispiel 13b).

a. b.

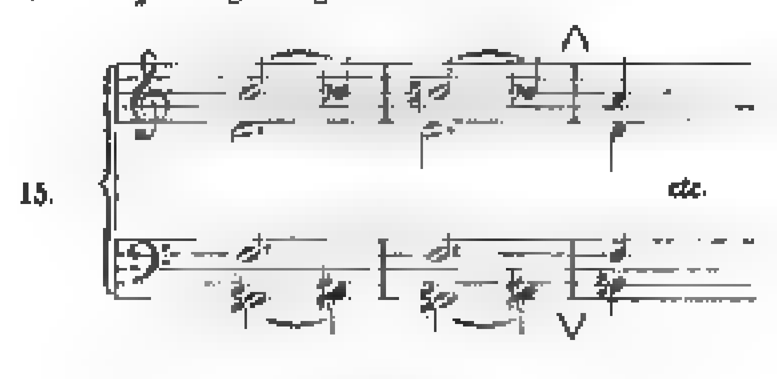
13.

Es ist also zu schreiben

14.

und Richard Wagner notirt im „Rheingold" ganz korrekt.

15.



Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Das Osterfest ist von jeher ein wichtiger Punkt im Kreislauf der Musikalischen Bestrebungen gewesen, in den Tagen, an denen die profane Kunst sich verbietet, findet die Kirchenmusik ihre natürliche Stelle. Der Charfreitag verlief diesmal aussergewöhnlich still, nur die **Singakademie** gab, wie alljährlich, ihr Passionskonzert. Seitdem Felix Mendelssohn 1829 Bach's Matthäuspassion gleichsam neu entdeckt und hier zum ersten Male aufgeführt hat, ist das ehrwürdige Werk mit zeitweiser Unterbrechung — während der Graun's „Tod Jesu" nur zu lange sich grosser Beliebtheit erfreute — beständig wiedergekehrt. Jetzt ist seine Aufführung eine Sitte in diesen Räumen geworden und die genannte Körperschaft hütet mit Pietät die überkommene Tradition. Die Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi nimmt unter den Werken Bach's eine eigene Stelle ein. Die kontrapunktische Kunst des Altmeisters, seine Beherrschung des Formellen wie seine tiefsinnige Thematik offenbart sich hier nicht weniger als anderswo, aber sie erscheint weniger herb, leichter zugänglich, gemildert durch theils volksthümliche, theils dramatische Elemente. Dadurch tritt die Matthäuspassion unserm modernen Empfinden näher als irgend ein anderes Bach'sches Werk, und man begreift, dass gerade von ihr aus die Propaganda für den Leipziger Thomaskantor eine so wirksame werden konnte. Um wie viel unnahbarer

steht zum Beispiel die Hohe Messe da, einen wie eingehenderen Verständnisses bedarf es zu ihrem Genusse.

Ein Chorsatz wie der gewaltige „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden" spricht unmittelbar auch zu dem Laien, der nicht weniger durch das Frage- und Antwortspiel der Einleitung, durch die milde Trostesstimmung des Schlusschores und so manche Züge von lebendiger Darstellung in den Recitativen gefangen genommen wird. Nicht nur in den wiederkehrenden Chorälen, die sich durch das Ganze ziehen und die uns von Kindheit an vertraute Weisen an unser Ohr schlagen, sondern auch sonst in der Melodik klingt das Volkslied an, und in diesem Zusammenhang mit dem Empfinden der Allgemeinheit beruht die Wirkungskraft und die Popularität des Werkes. Die Singakademie bot im Ganzen eine würdige Aufführung, wenn sie auch nicht wunschlos liess und von mancher Vorgängerin schon übertroffen war. Von den Solisten verdient vor allem Kammersänger **Dierich** Anerkennung für die stilvolle Art, in der er die schwierige und anstrengende Rolle des Evangelisten wiedergab. Wundervoll klang der sonore und ruhige Alt der Frau **Geller-Wolter**; weniger zufriedenstellend waren die Sopranpartie und der Christus mit Frl. **Strauss-Kurzwelly** und Herrn **Eugen Hildach** besetzt. Der Chor sang unter Musikdirektor **Kawerau** korrekt und mit schönem Stimmenklang. Im ersten Chore hat Bach den Cantus firmus dem Knabenchor übertragen. Die Singakademie liess den Knabenchor eigenmächtig fort und veränderte damit den Klangcharakter des Stückes. In Deutschland hält es jetzt schwer, einen einigermassen guten Knabenchor zu bekommen, und das mag zur Entschuldigung dieses Verfahrens dienen.

Zwei grössere Orchesterkonzerte fanden noch kurz vor Ostern statt. Das eine, in der Philharmonie, war eine Wiederholung des vor Kurzem gegebenen Konzertes der vereinigten Wagnervereine und brachte unter Leitung von **Richard Strauss** wiederum die Neunte Sinfonie und die Berlioz'sche Cantate „Le cinq mai" (Solist **Baptist Hoffmann**). Neu waren, ausser der Ouverture „Rob Roy" von Berlioz, drei Lieder von **Gustav Mahler** mit Orchesterbegleitung, entzückend vorgetragen von **Frau Herzog**. Der Wiener Operndirektor, der sein musikalisches Genie nicht erst zu erweisen braucht, hat mit diesen Gesängen einen entschiedenen Missgriff gethan. Seine geübte Hand und seine feinfühlige Art zeigen sich wohl in der Diskretion, mit der er das Orchester theilnehmen lässt, aber die Texte selbst — alle dem Volksbuch „Des Knaben Wunderhorn" entnommen — stehen in so krassem Widerspruch zu der ihnen widerfahrenen Behandlung, dass man des Eindruckes nicht froh werden konnte. Man braucht kein prinzipieller Gegner von Orchester-Liedern zu sein und kann doch den Aufwand einer so komplizirten zur Begleitung eines schlichten Volksliedes als unpassend empfinden. Das waren Federzeichnungen in glänzenden Goldrahmen; das Beste und Eigenthümlichste dieser Dichtungen war völlig alterirt. Die Ouverture, ein Jugendwerk von Berlioz (geschrieben 1831), klingt stellenweise recht ansprechend — ein Thema der Harold-Sinfonie findet sich hier bereits — bedeutend aber ist sie nicht, namentlich formell lässt sie Geschicklichkeit vermissen und schwächt sich gegen den Schluss hin beträchtlich ab.

Felix Weingartner hatte auf das Programm des letzten Sinfonie-Abends der **Königlichen Kapelle** gleichfalls die Neunte Sinfonie gesetzt. Die drei Instrumentalsätze gelangen in gewohnter Weise, besonders das Scherzo war in Auffassung und technischer Ausführung mustergiltig. Für den letzten Satz reichen die Kräfte des Opernchores nicht aus. Stimmlich drang er wohl durch, und die Soprane behaupteten unermüdet ihre hohe Lage, aber die Stimmung des Gedichtes, sein Pathos, sein unendlicher Jubel kam nicht überzeugend zum Ausdruck. Dazu bedarf es einer grösseren Deklamationskunst, einer künstlerischen Intelligenz, die man von einem Theaterchor nicht verlangen, eines eingehenden Studiums, das man ihm nicht zumuthen kann. Die Soli waren recht ungleich vertreten. Herr **Dr. Wüllner** griff schwungvoll ein, Frau **Götze** und Herr **Schuegraf** begnügten sich mit der Korrektheit, während Frl. **Marie Berg** in der schwierigen Quartettkadenz auch diese vermissen liess. Vorauf gegangen war Spohrs Jessonda-Ouverture und die „Unvollendete" (H-moll) von Schubert, beide von Weingartner vollendet und mit höchstem Feinsinn interpretirt. Der Jubel unter den Zuhörern war gross.

Im Saal der Hochschule liess sich der **Hoch'sche** Gesangverein hören. Es wurde sauber mit Ausdruck und erfreulicher rhythmischer Präcision gesungen. Frl. **Blanche Sylvana** und Herr **Kirk Towns** trugen einige Lieder und die Soli in einer Chorlegende „Die Rusalka" von **Oskar Strauss** vor, einem Werke, das wenig eigene Physiognomie, aber recht viel Geschick und Sinn für wohlklingende Combination zeigte. Das Passionskonzert des **Kaiser Wilhelm-Gedächtnisskirchenchores** interessirte durch eine Reihe werthvoller älterer Kompositionen, die selten zu Gehör kommen, wie das Crucifixus von Lotti, die Improperien von Vittoria und das berühmte Miserere von Allegri. Herr Professor **Freudenberg** hatte die Chöre sorgfältig einstudirt mit feiner Berechnung der Klangwirkungen und unter Wahrung ihrer stilistischen Eigenthümlichkeiten.

Aus Buenos Ayres war der Direktor des dortigen Konservatoriums, Herr **Alberto Williams**, herübergekommen, um sich uns als Pianist und Komponist vorzustellen. Als ersterer mochte er gelten; seiner Technik fehlt es nicht an Glanz, wenn auch Alles äusserlich blieb. Der Komponist aber hat nach den vorgeführten Proben so wenig eigene Bedeutung, dass ein öffentliches Hervortreten jeder Berechtigung entbehrte.

Die letzte Woche des April brachte die Nachzügler der Saison. Ein Konzert der Frau **Strauss-de Ahna**, in dem sie neue Lieder ihres Gatten zu singen versprach, auf das man sich also freuen durfte, musste ausfallen. Es blieb der Klavierabend des Herrn **Papendick**, der dem modernen Liede ge-

widmete Abend des Tonkünstlervereins und das Konzert der jetzt unter Wilhelm Berger's Leitung stehenden Musikalischen Gesellschaft. Herr Papendick thut nicht gut mehr, öffentlich zu spielen. Seine Technik lässt ihn im Stich und der Vortrag leidet unter ermüdender Monotonie. Dank verdiente die Vorführung der G-moll-Sonate von L. Schunke, dem frühverstorbenen Freunde Schumann's, eines Stückes, das wohl verdient in Erinnerung gebracht zu werden. Die neuen Lieder, die man im Tonkünstlerverein zu hören bekam, waren theils nicht neu, wie die von Arnold Mendelssohn und Hans Hermann, theils nicht schön. Den günstigsten Eindruck hinterliessen noch einige Gesänge von Waldemar Sacks, von denen eines wiederholt werden musste. Berger führte die C-dur-Messe Beethovens auf und bot damit die willkommene Gelegenheit, diese Vorläuferin der grossen Messe einmal wieder aus der Nähe zu betrachten. Endlich sei der Abend noch erwähnt, den Frl. Luise Tortilowicz mit ihren Klavierschülerinnen veranstaltete, weil einige natürlich empfundene und geschickt gearbeitete Lieder der Konzertgeberin von hübschem Talente zeugten.

Eine Novität, die unsere Hofoper im April herausbrachte, die einaktige Oper „Die Beichte" von Axel Delmar, Musik von Ferdinand Hummel, hatte so wenig Erfolg, dass es genügt, von der Thatsache ihrer Aufführung Notiz zu nehmen.

Dr Leopold Schmidt

Von hier und ausserhalb.

— Das Eichelberg'sche Konservatorium veranstaltete am Montag den 7. Mai in der Singakademie einen Vortragsabend unter Mitwirkung des Berliner Sinfonie-Orchesters. Die Aufführung legte Zeugnis ab von dem ernsten Streben des Institute und machte sowohl dem Direktor wie den einzelnen Lehrern grosse Ehre. Das Klavier war durch die Klassen der Herren Fritz Masbach und Edgar Munzinger vertreten. Allen Schülerinnen ist klare Technik, sowie natürliche Gefühlsäusserung im Vortrag nachzurühmen. Frau Dr. Helliger zeichnete sich unter ihnen durch ihr Temperament und grössere Reife im Vortrag aus, sie spielte den ersten Satz des A moll Konzerts von Schumann. Die Schülerinnen der Gesangsklassen des Frl. Lüdecke, Hrn. Adolf Schulze und der Frau Mallinger errangen wohlverdienten Beifall, aus der Klasse der letzteren ist Frl. Hertha Dehmlow hervorzuheben, deren schöne Altstimme in einer Händelschen Arie die ausgezeichnete Methode ihrer Lehrerin erkennen liess. Aus der Violinklasse des Königl. Kammermusiker Hrn. Hegemeister überraschte Herr Hermann Gerlach durch seinen edlen Ton und sichere Technik im Vortrage des Mendelssohn'schen Violinkonzertes. Auch die Ensembleklasse des Hrn. Kapellmst. Saenger ist rühmend zu erwähnen, er hatte ausserdem die Leitung des Berliner Sinfonie Orchesters übernommen.

— Hermann Wolff's „Konzertkalender" ist soeben für die Saison 1900/1901 in wieder vermehrter Auflage erschienen. Er hat sich neben den Musiker Kalendern bereits einen festen Platz in der Gunst der konzertirenden Künstler, wie des konzertbesuchenden Publikums erobert. Eine werthvolle Neuerung des diesjährigen Jahrganges ist ein unabhängig von dem Kalender zu benutzender Wochenstundenplan in Form eines kleinen handlichen Notizbuches. Der Kalender selbst enthält u. a. die Listen aller von der Konzert Direktion vertretenen Künstler und Künstlerinnen, die Bedingungen der Säle und des Philharmonischen Orchesters, ausserdem Angabe einer Reihe von Hotels für reisende Künstler. Neu ist eine Tafel mit 10 Geboten für konzertirende Künstler, die hinsichtlich des Verkehrs der Künstler mit den Konzert-Instituten und der Direktion praktische, in humoristische Form gekleidete Winke enthält, wie z. B. Der Künstler lese die Briefe genau durch, die er erhält, er überlege sein Programm vorher reiflich, er halte sein Notenmaterial komplett und fehlerfrei, er erkundige sich genau nach den Zügen, mit denen er zu fahren hat, er schiebe schliesslich, wenn nicht Alles klappt, die Schuld nicht aus Gewohnheit der Konzertdirektion zu.

— Die im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig, erscheinende Volksthümliche Gesammtausgabe der Lieder und Gesänge von Franz Schubert, nach Stimmgattungen und Zeitfolge geordnet, liegt jetzt abgeschlossen vor. Sie umfasst 12 Bände à 3 Mk., nebst einem Revisionsbericht zu dieser Ausgabe. Ein eben versandter Katalog der Firma enthält das alphabetische Verzeichnis der Liederanfänge aller in der Gesammtausgabe aufgenommenen Lieder und Gesänge. Es sind über 600 Lieder.

— Am 21. April beendete Hr. Musikdirektor Georg Schumann in Bremen seine Vorträge der 32 Beethoven'schen Klaviersonaten. In 8 Abenden hat er sein grossartiges Unternehmen in glänzender, echt künstlerischer Weise durchgeführt unter stets steigenden Beifallsbezeugungen seiner Zuhörer. Am Schluss des letzten Abends wurden dem ausgezeichneten Künstler begeisterte Ovationen gebracht.

— Die diesjährigen „Wiesbadener Festspiele" finden vom 16. bis 23. Mai im Königl. Hoftheater daselbst statt. Zur Aufführung kommen: Oberon von C. M. v. Weber in dem von Hrn. v. Hülsen herrührenden Gesammtentwurf, melodramatische Ergänzung von Josef Schlar, Poesie von Josef Lauff. Ferner Demetrius von Schiller, Bearbeitung und Ergänzung von Auguste Götze, Zar und Zimmermann von Lortzing und Fra Diavolo von Auber. Die hervorragendsten Künstler Deutschland's und Oesterreich's haben ihre Mitwirkung zugesagt. Nähere Auskunft und Vorbestellungen auf Billets durch den

Universal-[illegible] Bühnen von J. Schottenfels & Co., Wiesbaden.

— Josef Ságh, der Redakteur der in Budapest in ungarischer und deutscher Sprache erscheinenden Musikzeitung „Zenelap“, welcher sich für die Hebung der Musikverhältnisse in Ungarn grosse Verdienste erworben hat, ist jetzt mit der Herausgabe eines grossen Musikerlexikons in ungarischer Sprache beschäftigt, das vom Mai ab in 20–24 Heften erscheinen wird.

— Der Vierteljahrsband der Int. Mus. Gesellschaft — Band 3, April-Juni, Breitkopf & Härtel, Leipzig — hat einen reichen, für Musikhistoriker beachtenswerten Inhalt. Hermann Abert, Berlin, bespricht den „neuen Aristoxenusfund von Oxyrhynchos“, August Hammerich veröffentlicht „Studien über isländische Musik“, mit vielen Notenbeispielen und dem Facsimile einer Arnamagnäanischen Handschrift aus der Universitäts-Bibliothek in Kopenhagen. Felipe Pedrell, Madrid, liefert einen Artikel: „Folk-lore musical castillan du XVI. siècle“ in französischer Sprache, die Uebersetzung besorgte l'Abbé Heeresaert. Arno Werner schildert die kulturgeschichtliche Bedeutung der Brüder Samuel und Gottfried Scheidt, Albert Mayer-Reinach bringt einen fesselnden Essay über Carl Heinrich Graun als Opernkomponist, den Beschluss macht Johannes Bolte, Berlin, mit ergänzenden Mittheilungen aus „Johann Valentin Meder's Stammbuch“. — Aus der monatlich erscheinenden „Zeitschrift der Int. Mus. Gesellschaft“, Heft 8, interessirt ein Artikel von Robert Hirschfeld „Konzerte in Wien“, ebenso eine Betrachtung von Georg Münzer „Etwas über Volkskonzerte und musikalische Ueberproduktion“. Unter den Notizen möchte ein musikalisch merkwürdiger Zufall, auf den der englische Komponist Mr. Algernon Ashton in der April-Nummer der „Music“ (London) aufmerksam macht, auch weitere Kreise interessiren. Schumann und Brahms schrieben je 4 Sinfonien, ersterer in B-dur, C-dur, Es-dur und D-moll, letzterer in C-moll, D-dur, F-dur und E-moll. Lässt man die Grundtöne der Schumann'schen Sinfonien unmittelbar aufeinander folgen, so ergiebt sich das Thema B—C—Es—D, bei Brahms das cibe, nur eine Stufe höher C—D—F—E. Die Uebereinstimmung dieses Thema's mit dem Hauptgedanken im Schlusssatz von Mozart's Jupiter-Sinfonie liegt auf der Hand. Es ist freilich nur ein Zufall, aber ein ernstvoller.

— Die herzogl. meiningen'sche Hofkapelle unter Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach wird im kommenden Winter wiederum ausgedehnte Konzertreisen durch Deutschland unternehmen und auch in Berlin eine Reihe von Orchesterkonzerten geben, die in den Tagen vom 22.—25. Oktober in der Singakademie stattfinden sollen.

— Am 1. Oktober kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Vertheilung. Jedes beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Vertheilung der Zinsen eines von den Verwandten des Generalmusikdirektors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy geschenkten Kapitals von 30 000 Mk., und die Bewilligung von Unterstützungen aus den Zinserträgen eingetretener Ersparnisse dieser Stiftung. Die Verleihungen der Stipendien und Unterstützungen geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate unterhaltenen Ausbildungs-Anstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. — Nähere Angaben sind vom Kuratorium für die Verwaltung der Felix Mendelssohn Bartholdy-Stipendien, Berlin W., Potsdamer Strasse 120, zu erfragen, an dessen Spitze Josef Joachim steht.

— Ein neues Orchester, das Berliner Tonkünstler-Orchester, wird im Oktober dieses Jahres in dem grossen Apollosaal des Deutschen Hofes, Luckauerstr., in die Oeffentlichkeit treten. Das Unternehmen soll, wie versichert wird, finanziell aufs beste gestützt sein. Als künstlerischer Leiter des neuen Orchesters, das aus ersten Kräften bestehen und bereits nahezu vollzählig zusammengestellt sein soll, ist der Komponist Herr Carl Gleitz berufen worden.

— In Bonn wird unter dem Protektorat der Kaiserin Friedrich am 24., 25. und 26. Mai d. Js. ein grosses Händelfest stattfinden, wie deren zwei bereits in Mainz stattgefunden haben. Zur Aufführung sind für den ersten bezw. dritten Tag die Oratorien „Saul“ und „Judas Maccabäus“ in der Bearbeitung Fr. Chrysanders bestimmt worden. Am zweiten Tage wird das Programm „Acis und Galathea“, sowie Vorträge der Solisten umfassen. Als solche haben Frl. Katzmayr, Frau Rückbeil-Hiller, Frau Geller-Wolter, Herr Messchaert und Dr. Felix Kraus bereits ihre Mitwirkung zugesagt.

— Auf das der heutigen Nummer beiliegende Verzeichniss der neuen Kammermusikwerke von Robert Kahn, Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig, mache ich die Leser noch besonders aufmerksam. Eine eingehende Besprechung erfolgt in nächster Zeit.

— In den Tagen vom 2. bis 7. April fand durch das Antiquariat Gilhofer & Ranschburg in Wien eine Versteigerung hochinteressanter Autographen statt, unter denen eine Handschrift von Schubert besonderes Interesse erregte. Es handelt sich um die in den „Ossians Gesängen“ abgedruckte Komposition „Lodas Gespenst“, deren Autograph für verloren oder doch verschollen galt. Das nun wieder entdeckte Manuscript, ein Heft von 16 vollgeschriebenen Seiten, trägt das Datum 17. Januar 1816.

— Eine englische Uebersetzung von Richard Wagner's Schriften ist jetzt in 8 Bänden erschienen. Die Uebersetzung rührt von W. Ashton Ellis her, der acht Jahre daran gearbeitet hat. Ellis beschäftigt sich jetzt ausserdem mit einer englischen Ausgabe der Biographie Richard Wagner's von

Glasenapp, deren neue, bedeutend vermehrte Ausgabe in der Veröffentlichung begriffen ist.

Die Feier zum 50jährigen Bestehen des Kölner Konservatoriums wurde am 10 Mai durch einen grossen Festakt im Gürzenich-Saale eröffnet, dem die Spitzen der Behörden und Abordnungen zahlreicher deutscher Musikinstitute beiwohnten. Oberpräsident Nasse überreichte dem zeitigen Leiter des Konservatoriums Prof. Dr. Wüllner den Kronenorden dritter Klasse. Freiherr v Oppenheim erhielt den Rothen Adlerorden vierter Klasse, er überreichte eine Summe von über 30 000 Mark zur Gründung eines Lehrerwittwen- und Waisenpensionsfonds. Ueber die für 4 Tage geplanten Festlichkeiten berichten wir später noch.

— Die Direction des Londoner Crystall-Palastes kündigt eine musikalische Ausstellung für die Monate Juni bis September c. an. Dieselbe wird in folgende Abtheilungen zerfallen: 1. Die Instrumente seit Anfang dieses Jahrhunderts und ihr Zubehör 2 Musiknotendruck und -Stich. 3. Die historischen Instrumente, Abbildungen, Portraits u. s. w., die sich auf die Musik beziehen. 4. Gemälde, Gravuren, moderne Drucke, die auf die musikalische Kunst Bezug haben. Während der Ausstellung sollen belehrende Aufführungen alter Werke mit den Instrumenten ihrer Zeit stattfinden. Die Chorwerke der grossen Meister des 19 Jahrhunderts werden gleichfalls in historischen Concerten durch die berufensten Musiker Englands vorgeführt werden.

Bücher und Musikalien.

A. J. Polak „Ueber Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität.“ — Beiträge zur Lehre der Musik; mit acht lithographierten Tafeln

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist nicht genug zu schätzen, wenn man Schriften begegnet, welche sich mit dem Wesen der Tonverhältnisse, mit Erklärungen des „Warum“ unserer musikalischen Gesetze und Gebräuche beschäftigen, denn der denkende Musiker stösst bei allen musikwissenschaftlichen Problemen wieder und immer wieder auf neue Räthsel. Dr Polak bringt folgende neue, zum Theil scharfsinnig bewiesene Sätze „Unsere Empfindung der Harmonie in der Musik beruht auf der Eigenschaft unseres Bewusstseins gewisse hörbare Bewegungen in verschiedenen Rhythmen, welche in sehr einfachen Verhältnissen in ein und derselben Zeiteinheit periodisch koincidieren, deutlich wahrzunehmen und zu geniessen (nach Professor Lipps). Der alleinstehende Ton hat keinen musikalischen Werth, klingt aber ein Ton daneben, messen sich ihre Rhythmen mit einander, die respektiven Zeiteinheiten accentuieren sich und geben sich zu erkennen es markiert sich ein Verhältnis zwischen diesen Zeiteinheiten. Ist dieses Verhältnis hoch und kompliziert, so hören wir eine Dissonanz, ist das Verhältnis aber einfach und passend, wie 2 3 oder 3 4, dann entsteht eine für uns fassliche musikalische Beziehung, eine latente Harmonie Die Oktave bringt Symmetrie, keine Harmonie. Wir geben denjenigen Konsonanzen den Vorzug, bei denen der tiefere Ton einen zweitheiligen Rhythmus enthält (Terz 4 5, Quint 2 3). Die kleine Septime ist deshalb wohlklingender als wie die grosse Sekunde 7 8“ Das Minimum des merkbaren Unterschiedes bei der Konsonanz der Intervalle beträgt nach Polak ungefähr 1½—3 %. Die Neutralisierung der Abweichungen durch die temperierte Stimmung stellt er auf etwa 1 %. Prof. Stumpf und D. Meier weisen an ihren Experimenten (im 2 Heft der Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, auch ein Buch, welches viel zu wenig gelesen wird „für die merkbare Grenze der Unreinheit ¾ % nach. 3½ % entspricht ungefähr dem Unterschiede eines Vierteltones. Selbstverständlich hängt die Erkennung der Unreinheit von dem subjektiven Reinheitsurtheil ab; das objektive Reinheitsurtheil deckt sich mit den mathematischen Berechnungen, steht also nur auf dem Papier Es wird überhaupt zuviel gerechnet in der Musik, sagt der Verfasser mit Recht. Das Gehör bildet immer die letzte Instanz zur Beurtheilung einer Tonentfernung. In scharfem Gegensatz zu anderen Musikgelehrten setzt Polak sich mit dem Satz „Es giebt keine Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz, — Konsonanz ist Geschmacksache“, über die Erklärung dieser Begriffe hinweg. Er findet es unter aller Kritik den Septimenakkord dissonant zu nennen, der Klang b c d e giebt gerade keine Dissonanz aber auch keine Konsonanz — Obgleich ich mich zu den Fortschrittlern zähle, geht mir diese Ansicht denn doch zu weit. Uns Europäern bedeutet die Konsonanz nicht bloss Wohlklang (in diesem Sinne wären nur Nonen- und Undezimenakkorde geliebte Konsonanzen), sondern sie enthält auch ein Gefühl der Ruhe, der Befriedigung, im Gegensatz zu dem Trieb nach Auflösung, der der Dissonanz innewohnt. Diesen Trieb zeigt doch offenbar ein Septakkord. Die Chinesen, Inder etc. denken allerdings darin anders.

Polak bringt oft verblüffende, aber zwingende Schlüsse in Bezug auf den viel umstrittenen übermässigen Dreiklang (c e gis) Dominant-Septakkord, Molldreiklang etc. So findet er in letzterem den Charakter der Entzweiung (zum C- und Es-Klang gehörig) „Die Mollharmonie ist eine Verbindung der Durharmonien von zwei Klängen, deren Grundtöne durch das Intervall einer kleinen Terz getrennt ist.“ Dieser Satz ist nach meiner Ansicht eine Analyse aber nicht eine Erklärung des Molldreiklanges. — Es berührt sehr sympathisch, dass Verfasser den grossen Helmholtz wieder zu Ehren kommen lässt, dessen Lehren mit Ausschluss der Klangfarbentheorie auf die Dauer der Jahre arg zerzaust worden sind.

Der Verfasser begleitet seine neuen Ideen mit Diagrammen, welche in anschaulicher Weise die Zeiteinheiten und Akkorde darstellen und jedenfalls viel zum Verständnis des bedeutsamen Satzes

dieses Werkes beitragen, nämlich „Die Zeiteinheit ist die massgebende fundamentale Einheit bei unserer musikalischem Empfindung!"

Wenn die Beweise Polak's auch nicht immer zur besseren Einsicht führen, so machen Inhalt und Stil des 125 Seiten starken, gut ausgestatteten Buches doch einen so fesselnden Eindruck, dass ich es, ich möchte sagen in einem Atemzuge ausgelesen habe. Die Kenntniss einschlägiger Schriften anderer Verfasser wie z. B. Stumpf, Lipps, Helmholtz etc. wird zwar den Genuss erhöhen, ist aber nicht unumgänglich nothwendig. Ludwig Riemann.

J. S. Bach. Stücke für eine Spieluhr. In gewöhnliche Notenschrift für Klavier übertragen von A. Klughardt.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Obige Stücke „soll" (laut mündlicher Ueberlieferung) Bach für das Spielwerk einer Stand-Uhr des Fürsten Leopold von Anhalt komponirt haben. Die Uhr befindet sich im Besitz des Herzogs von Anhalt und Herr Klughardt hat sie mit grosser Mühe, da der Mechanismus des Spielwerkes sehr defekt ist, niedergeschrieben. Ach, war das nöthig? Sind die Stücke von Bach, so hat er sich offenbar nicht angestrengt — was keiner ihm übel nehmen kann, für eine Uhr zu komponiren —. Wären aber die Stücke nicht von Bach, so hätten sie nicht das geringste Interesse. Unter den Titeln (die wahrscheinlich von Klughardt herrühren, oder sind sie auf der Walze notiert?) fällt die Bezeichnung Scherzo auf, die Bach wohl niemals angewendet hat, um so mehr als das zweite offenbar eine Giga ist. Die beiden Märsche sind stilistisch sehr verdächtig. Nur in den beiden Psalmen spürt man etwas vom Bachischen Geist, aber selbst hier wird man stutzig gemacht durch das geradezu kindische Nachspiel, würdig einer Spieluhr, aber nicht eines Bach!

J. Vianna da Motta.

Rob. Schaab, op. 82. Der 57. Psalm für Mezzo-Sopran, Alt (Bariton) mit Orgel- (Harmonium oder Pianoforte-) Begleitung.
G. A. Gassmann, Zürich.

Die Komposition dieses Organisten ist nach zwei Seiten hin höchst beachtenswerth, zunächst nach der melodischen Seite und dann betreffs der Behandlung der Singstimme. Der 57. Psalm „Gott sei mir gnädig" fordert als gehaltvoller Text auch zum Komponiren heraus. Schaab hat bei der Textstelle „Erhebe dich Gott" die E-dur-Tonart eintreten lassen, was nach der vorhergegangenen E-moll-Modulation ausgezeichnet contrastirt. Am besten wird sich dieser gehaltvolle Kirchengesang mit Orgelbegleitung machen, da das Klavier nur unvollkommenen Ersatz bieten kann.

Richard Lange.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

Max Battke. „Primavista." Eine Methode vom Blatt singen zu lernen.
Verlag von **R. Sulzer Nachfolger, Berlin.**

Adolph Carpe. Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Robert Eitner. Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung.
Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

b. Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Eugen d'Albert, Beethoven's Klavierkonzerte No. 4 und 5. Kritisch instruktive Ausgabe.

W. A. Mozart, Sonaten. Urtext klassischer Musikwerke. Herausgegeben von der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.

Verlag von **Paul Köppen, Berlin.**
(Vertrieb Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Carl Kämpf, op. 4. Bilder von Rügen. 5 Tonstücke.
—, op. 5. Seltsame Karawane. Special-Litteratur für Mason & Hamlin Harmonium.

Verlag von **J. Schuberth & Co., Leipzig.**

Theodor Wiehmayer, 5 Spezial-Etüden für Pianoforte.

August Stradal, J. S. Bach. 2. Konzert a-moll für die Orgel. Arrangement für Klavier zu 2 Händen.
Bravour-Studie für Klavier.

Verlag von **Fr. Hofmeister, Leipzig.**

Hermann Vetter, op. 8. 24 melodische Klavier-Etüden.

Verlag von **E. Bisping, Münster.**

Max Bisping, Neue Klavierschule. Bearbeitet von Alfred Rose.

Verlag von **Costallat & Co, Paris.**

Georg Mathias, op. 30. Cinq petites Pièces en Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.

Verlag von C. Becher, Breslau.

Ernst Flügel, op. 46. Vier Lieder für eine mittlere Singstimme.

Verlag von Albert Stahl, Berlin.

Julius Bercht, 3 Lieder für eine Singstimme.

Verlag von A. Parrhysius, Berlin.

W. Najork, Deutscher Schutztruppenmarsch nach Originalmelodien unter Benutzung des Wissmann-Liedes.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für die Mittelstufen.

Carl Heinrich Döring, op. 160. Musikalische Poesien. 9 Klavierstücke nach deutschen Sprüchen und Sprüchwörtern. Pr. 1 Mk.
Carl Rühle, Leipzig.

H. Spielter, op. 9. Sechs Blumenstücke. Pr. 2 Mk.
C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

S. Jadassohn, op. 123. „Wanderbilder" No. 5 Zwiegesang. Pr. 75 Pf.
Otto Forberg, Leipzig.

Adolf Jensen, op. 43. Idyllen No. 3 Waldvöglein. Pr. 1 Mk.
Julius Hainauer, Breslau.

Meinungs-Austausch.

Zu dem in No. 7 d. „Kl.-L." von Hrn. Ludwig Riemann angeregten Meinungsaustausch über das Auswendigspielen haben mir einige unserer hervorragendsten Pädagogen, u. a. Prof. Hans Schmitt in Wien Erklärungen ihrer Methoden eingesandt, nach welcher sie das Auswendigspielen zu erzielen suchen. Ich werde sie, da sie keine direkte Antwort auf die gestellte Frage sind, an anderer Stelle veröffentlichen. Ich möchte heut einen Meinungs-Austausch über verschiedene Schülerindividualitäten und die Angabe ihrer Behandlung anregen. Die von der Natur verliehene musikalische Veranlagung ist ebenso unendlich verschieden, wie die äusseren Mittel, Bau der Hände und Finger, es wäre interessant, wenn aus Lehrerkreisen Erfahrungen über spezielle Fälle, Charakteristiken einzelner Schüler mitgetheilt würden, zugleich mit Angabe der Mittel und Wege, die sie zur Ausbildung solcher Schüler einschlugen. Ein recht lebhafter Meinungsaustausch wäre erwünscht.

A. M.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

In der Mai-Sitzung des Vereins trat zum ersten Male in Berlin, das junge Virtuosenpaar Richard und Hugo Krömer aus Leipzig auf, das, namentlich durch die Leistungen des älteren der Brüder, Richard, die Hörer in Staunen versetzte und zu lebhaftestem Beifall hinriss. Dieser 12jährige Geiger dokumentirte in Aufgaben schwierigster Art — Mendelssohn's Konzert, Sarasate's Faust-Fantasie — eine so vollendete technische Meisterschaft und musikalische Reife, wie sie bei so jugendlichem Alter einzig dastehen dürfte. Gegen ihn steht der 10jährige Pianist, Hugo, allerdings zurück, zeigt aber ebenfalls entschieden musikalische Potenz und eine bereits weitgediehene Technik. — Dem Auftreten der Knaben ging ein Vortrag des Herrn Paul Mittmann aus Breslau über die neue, von Tietz erfundene Hammermechanik für Pianinos voraus. Die letztere bezweckt, die Tastenrepetition auf dem Pianino ebenso vollkommen zu machen, wie sie auf dem Flügel durch die berühmte Erard'sche Repetitionsmechanik geworden ist. Diese Mechanik ist beim Pianino infolge der anderen Stellung der Hämmer nicht verwendbar. Herr Tietz hat nun eine neue Konstruktion des Pianinohammers erdacht, welche, wie die Demonstrationen des Herrn Mittmann erwiesen und die anwesenden Autoritäten bestätigten, eine Repetition von grösster Vollkommenheit und Zuverlässigkeit erzeugt.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Generalversammlung der hiesigen Gruppe fand am 2. Mai in der Aula der Charlottenschule statt. Bei der zuerst vorgenommenen Vorstandswahl wurden die beiden bisherigen Leiterinnen, Frl. Elise Heydel als Vorsitzende, Frl. Leubuscher als Schriftführerin wiedergewählt. Da die Gruppe von jetzt an selbständig arbeitet, so ergab sich die Nothwendigkeit der Wahl einer Kassirerin, zu welcher Frl. Olga Stieglitz gewählt wurde. Der Jahresbeitrag ist von 3 Mk. auf 4,50 Mk. erhöht. Frl. Zitelmann, die dem Bureau der Stellenvermittlung bisher provisorisch vorgestanden hatte, wurde durch Wahl in diesem Amt bestätigt. Als Stellvertreterin wurde Frl. Gläser gewählt. Das Bureau, welches sich im Lette-Hause, Königgrätzerstr. 90 befindet, ist jeden Montag von 3–5 Uhr für persönliche Auskunft geöffnet. Die übrigen Verhandlungen bezogen sich auf lokale Fragen, die durch die Selbstständigkeit der Gruppe bedingt wurden und Erledigung einiger Stellen-Gesuche. Die Absendung einer Delegirten zur Generalversammlung des Allgem. D. L. V. in Friedrichsroda wurde beschlossen.

[illegible]- und Lehrerinnen-Verein zu Magdeburg.

Die folgenden Zeilen, welche die Entstehung, den Verfall und die Absicht einer Reorganisation oben bezeichneten Vereins schildern, sollen dazu dienen, die Aufmerksamkeit der Magdeburger Musiklehrer auf diese Angelegenheit zu lenken und allgemeineres Interesse für die Neuaufrichtung des obigen Vereins zu erwecken, damit durch einmüthiges Zusammenwirken das geplante Werk dieses Mal zu glücklicherem Gedeihen geführt wird.

Infolge des in Magdeburg, — wie wohl in den meisten anderen Orten auch — überhand nehmenden Pfuscherthums auf dem Gebiete des Musik- (speciell Klavier-) unterrichts und der Sonderst mangelhaften Honorirung wirklich guter Lehrkräfte — beide Uebelstände hervorgerufen durch die Sucht des Publikums möglichst „billigen" Unterricht zu erlangen — machte sich unter den hiesigen Kollegen das löbliche Bestreben bemerkbar, nach dem Muster des Berliner, einen eben solchen Verein (in natürlich kleinerem Maasstabe) ins Leben zu rufen. Dies gelang auch, auf ausgegebene Cirkulare hin vom 15. August 18[illegible] — wider Erwarten — ganz vortrefflich und nach einer der Konstituirung vorausgegangenen Berathung fand erstere (bei Anwesenheit von ca. 35–4[illegible] Personen) am 15. September genannten Jahres endgültig statt. Auf Grund eines geschriebenen, jedoch von den betr. Herren nicht unterzeichneten Statuts wurden in den Vorstand gewählt:

1. I. Vorsitz.: der königl. Musikdir. A. Brandt (nach vorhergegangenem Austritt auch derselbe);
2. II. Vorsitz.: Organist E. Groschoff (später Musikl. F. Hirte, Posten z. Z. vacant);
3. Schriftführer: Musikl. L. Hallbauer (Posten z. Zt. vacant);
4. Kassirer: Musikl. O. Grunewald (nach vorübergehender II. Vorsitz.) — jetziger Kassirer: Musikl. H. Zorn).

Zu diesen 4 Posten trat noch später der eines Archivars: Musikl. H. Pfletz (auch derselbe).

Nach einer Reihe von guten Vorträgen über „Fr. Chopin als Mensch und Künstler" (A. Brandt), „Die Deppesche Lehre des freien Falles" (E. Bisching — 2 Abende), „Ueber Volksmusik, Troubadoure und Minnesänger im Mittelalter" (L. Hallbauer), „Rob. Schumann's Leben und Werke" (A. Brandt) und einem Klaviervortrag — „Russische Kompositionen" — (E. Lange) — lief der Verein ebenso schnell wieder auseinander, als er zu Stande gekommen war — die taube Frucht einer ganz und gar einseitigen Betonung rein idealer Interessen, ohne sofort den Boden eines gesunden Materialismus zu betreten —; dies geschah vor etwa 4–5 Monaten (nachdem es schon lange vorher gebröckelt hatte). — Gewiss haben Vorträge, wie die oben genannten, ihre vollste Berechtigung — ja, sie sind sogar bei dem immerhin noch zu wünschen übriglassenden Bildungsgange eines nicht geringen Theiles unserer Kollegenschaft, äusserst nothwendig, nur müsste durchweg an der Eingangs erwähnten Grundtendenz des Vereins, auf welche bis derselbe doch aufgebaut wurde, festgehalten werden. Jedoch, Niemand soll für diese offenbare Verkennung der Thatsachen, trotz wiederholter Hinweise ein Vorwurf gemacht werden. Es genügt festzustellen, dass sich die meisten Mitglieder in ihren Erwartungen enttäuscht sahen, — den, ohnehin schon schwach besuchten Versammlungen bald ganz fernblieben und sich schliesslich auch noch — bis auf einen Stamm von ca. 12 Personen — pro forma (einige andere hingegen hielten auch dies nicht einmal der Mühe für werth) abmeldeten. Erwähnter Stamm beschloss nun (wie so oft schon früher vergebens) sich zu einem lockeren Verbande zusammen zu thun und denselben von jetzt ab — nach vorhergegangener Auflösung des alten Verbandes — zu benennen „Vereinigung der Musiklehrer und Lehrerinnen Magdeburgs". Dieser Antrag wurde ergriffen nach einem im „City-Hotel" (nicht mehr wie sonst im Cafe Hohenzollern*) gehaltenen, auf 2 Abende berechneten, öffentlichen Vortrag seitens des Verfassers dieser Zeilen, über „Der Klavierunterricht, wie er sein soll" (unter Zugrundelegung des Werkchens gleichen Namens von Eccarius-Sieber, Zürich) und angeschlossener Diskussion. In letzterer wurde der Kernpunkt der Sache, betreffend das Bestehen und Gedeihen eines Musiklehrer-Vereins unter Magdeburger Vorbedingungen in sehr vollgenügender Weise durch eingehende Beleuchtung hiesiger Honorar- dienen nervus rerum und „Kollegialitäts"-Verhältnisse — über welche gelegentlich einmal ausführlicher gesprochen werden soll — klar gelegt.*)

L. Hallbauer.

---

*) Es würde mich sehr freuen, wenn es den Magdeburger Kollegen und Kolleginnen gelänge, sich zu einer neuen Vereinigung zusammenzuschliessen und neu, auf Grund neuer Statuten, zuerst die materielle Seite zur Verbesserung der Lage der Musiklehrer durch Gründung von Kassen in's Auge zu fassen. Wie segensreich der Berliner Verein gerade durch seine Kranken-, Darlehns- und Unterstützungs-Kassen gewirkt, weiss ich aus langjähriger Erfahrung und stehe mit Mittheilungen darüber gern zu Diensten. A. M.

Briefkasten.

Hrn. C. & J. Mailand. Besten Dank für Ihre werthvolle Mittheilung. Ihre Sendung ist gleichfalls eingetroffen.

Hrn. G. W. Bremen. Auf Ihre Frage kann ich Ihnen die Antwort geben, dass mein Bestreben nach dieser Richtung geht. Sie werden schon in nächster Zeit eingehende Besprechungen über Werke der Gesangs- und Violinlitteratur finden, ich habe mich zu diesem Zweck mit Pädagogen vom Fach in Verbindung gesetzt.

Druckfehler - Berichtigung.

In dem Artikel über „Musikalische Rechtschreibung" muss es auf S. 126, Zeile 17 von unten statt Unterregnante — Oberregnante heissen.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Georg Plothow
Musikalienhandlung.
Leihanstalt.
Berlin W., Potsdamerstr. 113.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste
Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik.
130. Friedrichstrasse 130.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet: 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator.
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Musiklehrer und ausübende Künstler

Gustav Lazarus,
Pianist und Komponist.
Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Potsdamerstr. 118.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Prof. Karl Klindworth
Potsdam, Luckenwalderstr. 9.
Ausbildungsklassen in Berlin,
Steinmetzstr. 31.

Klavierstimmer

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie
Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

Alle für die Redaktion bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp., werden von jetzt ab unter der Adresse: Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3 erbeten, **alle** die Versendung und den Inseratentheil betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: Berlin S., Brandenburgstr. 11 zu richten.

*) Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Ludwig Deppe

in seiner Methode des Klavierunterrichts.

Bald nach dem Erscheinen der „Deppe'schen Lehre des Klavierspiels", erklärt und erläutert von Elisabeth Caland — 1897, Stuttgart, Ebner'sche Hofmusikalienhandlung — brachte der hochverehrte, viel erfahrene Musikpädagoge Professor E. Breslaur eine kurze Kritik über die Broschüre in diesem Blatte. Nachdem er im November 1898 erfahren, dass die Verfasserin sich in Berlin aufhalte, suchte er diese auf, um über das ihn offenbar interessierende kleine Buch, das die so viel umworbene und umstrittene Deppe'sche Lehre auch den weitesten Kreisen zugänglich machte, eingehender zu sprechen. Er fand die ihm bereitwilligst gegebenen Aufklärungen, die auch durch practisches Beweisführen am Klavier unterstützt wurden, höchst befriedigend und äusserte sich wiederholt sehr anerkennend über die ungewöhnlich schöne Tonbildung und künstlerische Form der auf Deppe'schen Prinzipien beruhenden Ausführung.



Schon damals beabsichtigte Professor Breslaur, einen eingehenden Artikel über Ludwig Deppe's geistvolles System des Klavierspiels an dieser Stelle zu veröffentlichen. Schwere Krankheit und sein am 26. Juli 1899 erfolgter Tod liessen ihn nicht mehr zur Ausführung dieses Vorhabens kommen. Wir glauben nun im Sinne des Verstorbenen zu handeln, und auch dem Wunsche Vieler, sich für die Lehre Interessierender, entgegenzukommen, wenn wir in kurzer Uebersicht die Deppe'schen Ideen wiedergeben, welche die Schülerin des Meisters, E. Caland, in ihrer Schrift klar und eingehend zur Anschauung gebracht hat.

Ludwig Deppe, 1828 zu Alverdissen in Lippe-Detmold geboren (1890 in Pyrmont gestorben), verdankte seine künstlerische Ausbildung zum grossen Theil dem trefflichen Eduard Marxsen in Hamburg. Seine vielseitige musikalische Wirksamkeit bethätigte er unter anderem in erfolgreicher Weise bei Leitung der Schlesi-

schen Musikfeste. Vom Grafen Hochberg im Jahre 1887 mit der Hofkapellmeisterstelle der Königlichen Oper zu Berlin betraut, legte er dieselbe jedoch schon nach zweijähriger Thätigkeit nieder. Mehrere seiner grösseren Compositionen wurden wiederholt mit Beifall aufgeführt.

Den Schwerpunkt seines feinsinnigen, künstlerischen Schaffens aber schien Ludwig Deppe in seiner Lehrthätigkeit gefunden zu haben, der er sich immer wieder mit voller Hingabe zuwandte. Schon 1857 begann er in Hamburg Klavierunterricht zu ertheilen, den er später, nach Berlin übersiedelnd, hier fortsetzte.

Von der Erkenntniss ausgehend, dass gerade für das Klavierstudium noch viel zu thun sei, da es demselben an einer *einheitlichen durchgeistigten Bewegungsform* mangelte, gingen seine Bestrebungen unablässig dahin, ein System aufzustellen, das seine idealen Ideen verwirklichen sollte.

Wenn grosse Künstler die schwierigsten, verwickeltsten Aufgaben auf dem Klavier mit natürlicher, anspruchsloser Leichtigkeit auszuführen scheinen und uns durch ihre Begabung und Intuition in Entzücken versetzen, so, meinte Deppe, müssten sich bestimmte Gesetze für die Schönheit solchen Spieles feststellen lassen, damit auch weniger Begabte mit gewöhnlichen, aber normalen Anlagen vollkommen schöne Tonbildung und künstlerische Darstellung der wiederzugebenden Stücke erreichen können, wenn auch selbstredend die so erzielten Resultate sich nicht mit den Leistungen der genial Beanlagten messen dürfen.

„Das Genie spielt durch Gottes Gnade und erreicht beinahe intuitiv, was wir als etwas Uebermenschliches an ihm bewundern: denn je grösser seine Begabung, um so weniger wird sich der Künstler der Mittel bewusst, die ihn das Höchste erreichen lassen. Es ist hier Deppe's Genie, das diese grosse Kunst durchforschte und eine Wissenschaft darauf gründete, denn seine Lehre geht von der Basis aus, auf der das Spiel aller grossen Künstler beruht. Es sei bei dieser Gelegenheit an eine Stelle aus *Amy Fay's**) „Musikstudien in Deutschland“ erinnert, wo sie sich folgendermassen äussert: Liszt thut alles das intuitiv, ohne darüber nachzudenken, darum bringt kein Spiel wie das seinige. Deppe hat darüber gegrübelt, und ich bin sicher, er ist der einzige Lehrer der Welt, der das herausgefunden hat.“ (Weekblad voor Muziek, Amsterdam, No. 13, 1 April 1899. E. Caland.)

Sehen wir nun, wie der Meister in den folgenden Sätzen sein ganzes System konzentriert, suchen wir zu erklären, wie das Eine auch das Andere bedingt und wie darin eine Einheitlichkeit geschaffen ist, die harmonischer nicht denkbar wäre.

„Die Disciplin des Hirns und der Hände.“

„Die Hand soll leicht wie eine Feder sein, und wenn es schön aussieht, ist es richtig.“

„Das Abstrahiren als Prinzip in der Tonbildung sowie dem Vortragen.“

Das vornehmste Gesetz also, „die Disciplin des Gehirns und der Hände“, ist die bewusste Durchgeistigung des Tones, im Gegensatz zu der altgewohnten Art des mechanischen Anschlagens der Tasten.*) Diese Durchgeistigung ist aber nur erreichbar, wenn der Spielende den ganzen Weg vom Gehirn bis zu den Fingerspitzen bewusst verfolgt, das heisst, wenn er die Bewegung für das Klavierspiel, welche die Mitwirkung der Muskeln des Oberkörpers und der Arme bedingt, so vollkommen beherrscht, dass sie im gegebenen Moment die vom Gehirn ausgehenden Gedanken unmittelbar in die Fingerspitzen führt, die nun die Töne bewusst zu erfassen haben. Wir erkennen also aus dem oben Gesagten, dass Deppe in dieser Durchgeistigung gleichzeitig die Bewegungsform aufstellt, die für sein Spiel erforderlich ist, dass er nicht allein Hände und Finger beschäftigt, sondern die ganze Muskulatur des Oberkörpers in harmonischem Zusammenhang arbeitend, seiner Tonbildung dienstbar macht. Doch darf diese Muskelthätigkeit *äusserlich nicht sichtbar sein*. Indem der Oberkörper eine aufrechte, edle Haltung zeigt und jedes Hin- und Herbewegen vermeidet, sollen auch die *Schultern nicht gehoben werden*. Indem die Arme von den Achselhöhlen aus sich leicht bewegen, um die Hände über die Klaviatur zu tragen, *dürfen die Ellenbogen sich nicht nach aussen wenden*. Die ganze Haltung sei stets eine natürliche, ungezwungene.

„Die Hand soll leicht wie eine Feder sein.“ Schönheit der Bewegung ist Grazie, diese ist immer mit Leichtigkeit verbunden, was daher angestrengt wird, kann keine Leichtigkeit zeigen. Die Hand darf deshalb nicht überbürdet werden, wie es bei der gewöhnlichen Spielart so häufig geschieht, wo man von den einzelnen Fingern Kraftleistungen verlangt, für die sie von der Natur nicht beanlagt sind. Demnach also muss die Hand von dem Arm getragen, entlastet werden. In schöner runder Linie hebt der Arm die Hand mit erhobenem Pulse über die Klaviatur, um sie dann durch den „*beherrschten freien Fall*“ in die Tasten zu senken, wo die Finger die Töne bewusst zu Gehör bringen.

Es würde hier zu weit führen, den tief durchdachten, wahrhaft künstlerischen Werth der von dem Meister vorgeschriebenen Art der Handhaltung ausführlicher zu beschreiben, wir weisen alle sich dafür Interessirenden auf die Deppe'sche Lehre von E. Caland (Seite 14–15). Es sei aber ausdrücklich hervorgehoben, dass in der etwas nach aussen gerichteten Lage der Hand, in dem steten Nachgeben ihres Gelenkes und in dem scheinbaren freien Fall,

*) Eine junge Amerikanerin, die von Liszt zu Deppe kam.

*) Schon 1883 fand in der Allgemeinen Zeitung in einer Kritik des Doctor Stievenow über das Spiel Anna Steiniger's, einer langjährigen Schülerin Deppe's, deren *psycho-physische* Tonbildung rühmende Anerkennung.

durch den die Töne gebildet werden, sehr bedeutungsvolle Faktoren für Tonfärbung und Freiheit der Bewegung beim Spiel enthalten sind. Die etwas schräge Stellung der Hand vermittelt die direkte Verbindung des Oberarmes und lässt auf diese Weise die naturgemässe Kraftentfaltung voll zur Geltung kommen.

Die wenigen Fingerübungen, die Deppe machen liess, sind folgende: „Nachdem man die Hand in der Deppe'schen Lage auf die Tasten gestellt, ohne diese niederzudrücken und den Weg vom Gehirn bis zur Fingerspitze durchdenkt, hebt man ein wenig den fünften Finger, doch nur gering, sonst wird die Verbindung unterbrochen. Nun halte man ihn durch sein intensives Denken und Wollen in der gehobenen Lage fest und bringe ihn jetzt mit Beherrschung auf die Taste nieder. Dies auf die Taste Niederbringen des Fingers muss so direct schnell und innerlich sein, so ohne alle äussere Anstrengung geschehen, dass es aussieht, als liesse man den Finger auf die Taste fallen. Deppe gebrauchte den Ausdruck vom Fallenlassen der Finger, um seine Schüler auf das scheinbar Unabsichtliche, welches er als erstes Erforderniss seiner Tonbildung aufstellte, hinzuweisen. Nachdem man den fünften Finger so mehrmals in die Taste gesenkt, und ihn wieder in die vorige Lage zurückgebracht hat, lässt man jeden einzelnen Finger der Reihe nach dieselbe Bewegung machen, wobei die Hand selbst in vollständiger Ruhe verbleiben muss. Jeder einzelne Finger soll unabhängig von dem Anderen die Befehle ausführen, die ihm vom Gehirn aus gegeben werden, unberührt von der Arbeit, die sein Nachbar vollziehen soll. Letzteres streng zu beobachten, dient gleichzeitig zur Kontrolle, ob die Finger wirklich ganz von oben, das heisst vom Gehirn aus, beherrscht sind." (Seite 16—17 Caland, Deppe'sche Lehre).

Diese scheinbar so einfachen Uebungen sind von weittragender Wichtigkeit für die Entwickelung des Tones und für die der Finger und der Hände. —

Indem wir nun auf Deppe's oft wiederholte Worte, die gewissermassen sein Motto waren, zurückkommen, „Wenn es hübsch aussieht, ist es richtig", so finden wir in dem schon früher Gesagten bereits die Basis, auf der auch dieser Ausspruch sich stützt. Es bedarf hier erst noch des Hinweises, dass eine Bewegung nur schön sein kann, wenn sie vollständig beherrscht wird, das heisst, wenn sie alle doppelten oder Mitbewegungen ausschliesst und einen harmonischen, abgerundeten Eindruck hervorruft. Wir erinnern hier an körperliche Uebungen, wie die des Schlittschuhlaufens, zu tanzen, fechten u. s. w., die erst vollkommen ausgeführt werden, wenn alle störenden, unnötigen Bewegungen überwunden sind.

Die Bewegung soll eine ununterbrochene runde sein, denn auch die Pausen werden zur Musik. Alle Formen, sowohl die Bildung einzelner Töne, sowie die Verbindung derselben in Tonleitern, Passagen bei Accorden etc. werden in die oben angedeutete runde Bewegung gebettet, die je nach den Anforderungen der Composition, grösser oder kleiner zu gestalten ist.

Wenn der Studirende erst tiefer in diese Lehre eingedrungen ist und er sich die Grundlage derselben, also die Disziplin des Gehirns und der Gliedmassen ganz zu eigen gemacht, wird ihm ein Heraustreten aus der Bewegungsform fast unmöglich sein. Er hätte nur ferner bei Vornahme neuer Stücke darauf zu achten, dass er die Bewegung dem Inhalt der Komposition anpasst. „Eine Bewegung aber, die nicht unerlässlich zur Darstellung eines Stückes gehöre, müsse als unzweckmässig und absichtlich zurückgewiesen werden, da sie nur störend auf die harmonische scheinbar einfache Darstellung eines Stückes wirken könne." (Caland, Deppe'sche Lehre, Seite 55).

(Schluss folgt).

Zwei neue Klavierschulen.

Kritische Besprechung von **Heinrich Germer.**

I. Elementar-Klavierschule von Ludwig Klee.

(Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Der Verfasser hat sich die Aufgabe gestellt, ein Lehrbuch für Schüler im kindlichen Alter zu schreiben und darin den Unterrichtsstoff von den Anfangsgründen an derart technisch wie musikalisch zu entwickeln, dass sie ausreichend vorbereitet werden, um das Studium der Sonatinen von Fr. Kuhlau erfolgreich beginnen zu können.

Der I. Abschnitt bringt in knappen, klaren Sätzen das Wissenswerthe über die Tastenordnung, Körperhaltung, Sitz, Handhaltung, Fingerstellung und ihr Verhalten beim Legatospiel. Im II. Abschnitt wird das Notensystem als Träger der Tonzeichen erklärt, im III. Abschnitt ihm der Violinschlüssel beigesellt und die Noten von c bis g dargestellt als Vorlage zum Einprägen derselben. Der IV. Abschnitt führt in anschaulicher Weise die Noten nach ihrem Werthverhältniss als Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und Sechzehntel vor.

Diesen Abschnitten sind Fingerübungen im Quintumfang unter Benützung von je einem Stützfinger (des 1. oder 5.) beigegeben für den Lehrenden

mit der Weisung, sie ohne Noten vom Schüler ausführen zu lassen, und ihn so neben der Aneignung des theoretischen Wissens praktisch auf's Spielen vorzubereiten.

Auf Seite 9 beginnt nun das Spielen nach Violinnoten, die auf zwei Systemen notirt sind. Zuerst erscheinen im 4/4 Takt Uebungen mit Ganzen, sodann mit Halben, darauf mit Vierteln, alsdann im 2/4 und 3/4 Takt mit Vierteln, schliesslich in den bisherigen Taktarten in Achteln. Darauf wird der 3/8 und 6/8 Takt mit Achtelwerthen geübt. Hierzu sei erwähnt, dass jede der Uebungen zuerst in Oktaven-Parallelen auftritt, behufs gleichmässiger Ausbildung beider Hände, sodann die linke Hand aber die Uebung in der Gegenbewegung ausführt, indem gleichzeitig dieselben Finger spielen.

Hieran reihen sich 16 Uebungen, worin jede Hand verschiedenartige Noten zu spielen hat unter Einstreuung von Pausen und Dreiviertel-Werthen. Dies alles ist nach wohldurchdachtem Plan in aufsteigender Schwierigkeit geordnet, und dabei sind die Uebungen so wohlklingend gesetzt und formell abgerundet, dass die lieben Kleinen sie gewiss mit Lust spielen und Lehrer wie Eltern durch gute Fortschritte erfreuen werden.

War bisher das Legatospiel geübt worden, so tritt jetzt auf S. 17 das Staccato auf. Nach richtiger Veranschaulichung der beim Staccatospiel erfolgenden Trennung und Verkürzung der Töne fügt der Verfasser folgende Erklärung hinzu:

„Bei dieser ersten Art des Staccatospiels, die man negatives Staccato nennen könnte, erinnere ich daran, dass dieselbe nur in gemässigtem Tempo und mezzo voce anzuwenden ist. Die Ausführung geschieht so, dass die Finger in Fühlung mit der Taste bleiben, dass sie dann die Tasten ohne Knöchelgelenk-Bewegung niederdrücken und darauf durch Handgelenk-Bewegung schnell emporgehoben werden. Der Vorderarm verbleibt in seiner ruhigen Lage."

Die obige Erklärung ist sachlich nicht richtig! Denn fasst man nach des Verfassers Vorschrift die Tonbildung vollzieht, so würde sich als Resultat Druck- oder Portamentospiel ergeben. Hier handelt es sich aber — wie die nachfolgenden Uebungen beweisen — um Fingerstaccato. Um diese Tonbildungsart zu erzielen, wird die Knöchelgelenk-Bewegung nicht unterdrückt, sondern bleibt bestehen wie beim Legatospiel, jedoch gesellt sich dazu noch eine leicht wippende Bewegung des Handgelenks, wodurch die Trennung der Töne sich bequemer ausführen lässt. Zugleich werden dadurch die Spielbewegungen freier und der Ton gewinnt trotz verkürzter Dauer an Klangstärke. Diese Staccatoart hat daher der Schüler, indem sie so leicht ausführbar ist, zuerst zu erlernen.

In No. 36, die das Liedchen bringt „Schlaf' Kindchen schlaf'," treten wiederholte Töne auf, die der Verfasser — wie die Punkte über den Noten andeuten — als Staccato-Töne gespielt haben will. Dadurch würde aber der Gesangscharakter der Melodie aufgehoben werden und ihr Vortrag steif erscheinen! Denn schwerlich würde ein Sänger auf den Gedanken kommen, die wiederholten Viertel der Melodie als getrennte Achtel zu verkürzen und dadurch die Textworte in lauter Einzelsilben zu zerreissen.

Wie hat nun der Klavierspieler zu verfahren, um wiederholte Töne in möglichst gebundener, gesangartiger Weise zu erzeugen? Die Sache ist sehr einfach, wenn er es versteht, die Tonbildungsart des Mezzolegato anzuwenden. Wie bildet man sie? Nach vollzogener Bildung des ersten Tones trennt man den betreffenden Finger nicht von der Taste, sondern hebt ihn in Verbindung mit dieser ziemlich bis zur Oberfläche ruhender Tasten, hier angekommen, vollzieht man mit ihm eine geringe und schnelle Streckbewegung und bewirkt sodann die erneute Tongebung. Diese Streckbewegung wird auch vom Knöchelgelenk aus vollzogen, was die Gleichartigkeit des Klanges sichert. Auf unseren heutigen Instrumenten mit ihrer elastischen Spielart der englischen Mechanik ist es ganz leicht, — selbst bei schneller Folge — die Tongebung des Mezzolegato auszuführen, sodass sie auch Kinder sich ohne Mühe aneignen.

Auf den Seiten 19 bis 23 werden auftaktige Bildungen, Phrasirung und Bindungen angeführt, auch Erklärungen gegeben über die verschiedenen Arten des Tempos und der Dynamik, und diese Begriffe an einer Reihe netzischer und anmuthiger Stücklein dem Schüler praktisch angeeignet.

Auf Seite 24 tritt der Bassschlüssel zuerst auf, und die folgenden Seiten bringen Triolenwerthe, Vorübungen zum Tonleiterspiel, die C dur-Tonleiter und eine Notentabelle, die den ganzen Tonumfang des Klaviers veranschaulicht.

Auf Seite 28 wird das Handgelenk-Staccato an mehrstimmigen Griffen eingeführt. Bei dieser Erklärung vermisst man die Angabe, dass bei seiner Ausführung die Knöchelgelenke gespannte Haltung annehmen und die Hand als einheitlicher Anschlagsfactor auftritt, dessen Bewegung lediglich vom Handgelenk aus bewirkt wird. Die Einführung der Versetzungszeichen erfolgt auf Seite 30; die nächsten Seiten bringen Doppelgriffe, auch wird die G dur-Tonart eingeführt.

Auf der 38. Seite erscheint die Tonbildungsart des Portamento. Die Erklärung des Verfassers: „Mit dem Ausdruck portamento bezeichnet man das weiche, getragene Staccato" ist nicht zutreffend. Näher kommt er dem Sachverhalt in seinem Zusatz: „Das Portamentospiel wird im Allgemeinen durch eine wiegende Bewegung des Handgelenks, während die Fingerspitzen mit den Tasten in Fühlung bleiben, hergestellt." Denn in Wirklichkeit ist das Portamento nur durch Druckspiel zu erzeugen, bei dem aber nicht das Handgelenk, sondern die in Spannung versetzte Muskulatur des Unterarms als Hauptfactor auftritt, um dem zu erzeugenden Gesang eine grössere Klangfülle zu sichern.

Auf der 39. Seite wird die F dur-Tonart

eingeführt, und der Schüler durch eine Folge verschieden gearteter Tonstücke mit deren Eigenthümlichkeiten bekannt gemacht. Alsdann erscheint als Schlusstein des Lehrbuches die **Sonatine von F. Kuhlau**, op. 55 No. 1.

Wirft man jetzt nochmals einen prüfenden Rückblick auf den Aufbau des Lehrgangs und die Art seiner praktischen Ausführung durch Uebungen und Stücke, so wird man finden, dass dem Verfasser rühmenswerthe, aus Erfahrung geschöpfte Sachkenntniss die Feder geführt hat. Er behält stets vor Augen, dass er für junge Kinder mit Durchschnitts-Begabung schreibt und muthet ihnen daher nicht mehr zu, als solche leisten können. Dass er neben Nützlichem auch Vergnügenbereitendes bringt, ist nur zu billigen, zumal er solche **beliebten Melodien** mit einem wohlklingenden, leichtflüssigen Tonsatze versehen vorführt. Wünschenswerth wäre es, dass durch kleine Etuden oder Präludien das figurative Passagenwerk etwas mehr gepflegt worden wäre behufs Entwickelung lebhafterer Spielfertigkeit, das würde dem Schüler beim Sonatinen-Studium sehr nützlich sein. Bei einer nöthig werdenden Neuauflage wird der Verfasser auch gut thun, die Bogenführung in den Stücken einer strengen Prüfung zu unterziehen, um Ueberflüssiges zu beseitigen und Nothwendiges betreffs Gliederung des Satzbaues hinzuzufügen. Die Lehrenden aber mögen die Schule in Gebrauch nehmen und ihre Brauchbarkeit erproben, sie werden voraussichtlich gute Resultate damit erzielen.

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

— Die Festtage des **Kölner Konservatoriums zur 50jährigen Jubiläumsfeier** verliefen in glänzender Weise. Sie begannen mit einem Festakt am 10. Mai im grossen Gürzenich-Saale, an dem die Spitzen der staatlichen und städtischen Behörden, der gesammte Personalbestand des Konservatoriums, zahlreiche frühere Lehrer, Schüler und Gönner des Konservatoriums und Abgesandte auswärtiger musikalischer Institute theilnahmen. Von Berlin waren anwesend Prof. **Max Bruch** als Abgesandter der Hochschule, **Prof. R. Radecke** vom Königl. Kircheninstitut, Prof. **Holländer** und Dr. **Jedliczka** vom Stern'schen Konservatorium. Eine Fest-Ouvertüre von **Ferd. Hiller**, dem einstigen Begründer des Konservatoriums, der demselben 34 Jahre vorgestanden, leitete den Festakt ein, das Orchester war hauptsächlich aus früheren Schülern der Anstalt zusammengesetzt. Prof. Dr. **F. Wüllner** führte den Dirigentenstab. **Oberpräsident Nasse** hob in seiner Ansprache die Verdienste Hillers hervor und wie durch den geistvollen Mann aus dem allzeit musikfrohen Köln ein musikverständiges Köln geworden; er wies dann auf die rapide Entwicklung hin, die die Anstalt unter Wüllner gewonnen, derselbe fügte der Hochschule eine Mittelschule und ein Seminar hinzu, der Chorgesang und die Orchesterklassen sind unter seiner Hand zur blühenden Entwickelung gelangt, die Schülerzahl ist von 159 auf 312, mit Einschluss der [illegible] auf 478 gestiegen, der Lehrkörper von 23 auf 40. Die **Stadt** bezeugte ihren Antheil durch Erhöhung des Jahreszuschusses auf 10000 Mk., Ehrenbezeugungen erhielten **Freiherr von Oppenheim** den rothen Adler-Orden 3. Klasse, **Dr. Wüllner** den Kronen-Orden 3. Klasse, die **Professoren Seiss** und **Klauwell** den rothen Adler-Orden 4. Klasse. Durch **Kölner Musikfreunde** ist ein Kapital von über 90000 Mk. gestiftet, das den Grundstock zu einer Pensions- und Alterskasse der Lehrer und ihrer Angehörigen bilden soll. **Rud. Ibach** verpflichtete sich durch Urkunde als Preis für einen alle 2 Jahr stattfindenden Wettbewerb einen Flügel zu stiften. Alle Ansprachen und Begrüssungen wurden mit brausendem Jubel aufgenommen. — Introduktion und Schlussfuge aus Wüllner's Te deum beschlossen den Festakt, dem sich ein Festmahl anreihte, an dem sich 70 Herren betheiligten. — Vier grosse **Festkonzerte** folgten in den nächsten Tagen, das erste ein Orchester-Konzert mit Vorträgen und Kompositionen der jetzigen Lehrer, das zweite mit Kompositionen der jetzigen Schüler, das dritte ein Kammermusik-Abend mit Werken und Vorträgen früherer Schüler, das letzte wieder ein Orchesterkonzert mit Werken früherer Schüler. Die Chöre und das Orchester waren gleichfalls von ehemaligen und jetzigen Schülern zusammengestellt. Welch' eine Fülle in der heutigen Musikwelt glänzender Künstler dem Konservatorium ihre Ausbildung verdankt, bewiesen die auf den Programmen angeführten Namen. Von den Komponisten waren viele selbst gekommen, ihre Werke zu dirigiren, wie **Fritz Volbach, E. H. Seyffardt, J. Cleuver, C. J. Brambach, J. Frischen**; von ausübenden Künstlern und Künstlerinnen u. a. **Charlotte Huhn, Frau Anna Haasters-Zinkeisen, Therese Behr, Willy Birrenkoven, Frau Fleischer-Edel, Johannes Messchaert, Prof. Joseph Schwartz** und viele Andere. Das Ganze wurde in mustergültiger Weise von Dr. **Wüllner's** umsichtiger Hand geleitet, der unermüdet auf seinem schwierigen Posten stand, aber auch in gleicher Liebenswürdigkeit und Frische an den verschiedenen geselligen Veranstaltungen theilnahm und fröhlich mit den Fröhlichen war. Möchte sein schöner Wunsch, den er am Eröffnungstage aussprach, in Erfüllung gehen, dass nach weiteren 50 Jahren die Nachlebenden mit gleicher Befriedigung über das Erreichte und mit gleichem Dank gegen Alle, die mitgeholfen haben, das Jahrhundert-Jubiläum feiern können. Eine Festschrift,

die die geschichtliche Entwicklung des Konservatoriums schildert, alle Mitwirkenden und Wohlthäter nennt, Lehrer und Schüler aufzählt, ist von Professor Dr. Otto Klauwell verfasst, der dem Konservatorium seit 1875 als Lehrer angehört und Leiter des Lehrer-Seminars ist.

— Professor Gustav Graben-Hoffmann, dessen Bild und Biographie aus der Feder Dr A. Kohut's der „Klavier-Lehrer" in No. 5 und 6 dieses Jahrganges brachte, ist am 20. Mai zu Potsdam gestorben.

— Am 17. Mai starb in Prag Fräulein Marie Proksch im 64. Lebensjahre. Sie war die Tochter des berühmten Klavierpädagogen Josef Proksch, der, obgleich seit dem 13. Jahre erblindet, auf's gründlichste Musik studierte und in Prag 1830 eine Musikbildungsanstalt eröffnete und viele musikpädagogische Schriften verfasste. Seit seinem 1864 erfolgten Tode hat seine Tochter Marie zuerst im Verein mit ihrem Bruder Theodor, von 1876 ab jedoch selbständig die Anstalt in rühmlichster Weise weiter geleitet.

— Die Herren Costallat u. Co. zu Paris theilen mir in Bezug auf die Fussnote auf S. 139 der vorigen Nummer des „Kl. L." mit, dass das Manuskript einer Bearbeitung von Alkan's Etüde in Gis moll für Klavier und Orchester durch Prof. Klindworth nicht, wie es in der Fussnote heisst, verloren gegangen sei, sondern sich in den Händen des Herrn J. Philipp befinde, der es sich zu seinen Bearbeitungen von dem Autor erbeten habe.

— Ein „Ibach-Preis" wurde aus Anlass des 50jährigen Bestehens des Konservatoriums zu Köln a. Rh. von der bekannten Hof-Piano-Fabrik Rud. Ibach Sohn, Barmen, Filiale Berlin Potsdamer-Strasse 22 B, gestiftet. Das Haus Ibach hat sich durch Ueberreichung einer künstlerisch ausgestatteten Adresse verpflichtet, alle 2 Jahre dem besten Klavierschüler oder der besten Klavierschülerin als Preis eines vom Konservatorium zu veranstaltenden Wettbewerbes einen Ibach-Flügel zu schenken.

— Heinrich Zoellner's Musikdrama „Die versunkene Glocke" (nach Gerhart Hauptmann's gleichnamiger Märchendichtung) kam am 10. Mai im Königlichen Theater in Cassel unter der vorzüglichen Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Dr. Beier erstmalig mit glänzendem Erfolge zur Aufführung. Die Casseler Zeitungen sind einstimmig im Lobe über das Werk und über den bedeutenden Eindruck, den es hinterlässt.

— Am 13. Mai starb in München nach längerem schweren Leiden Hofkapellmeister Hermann Levi, der geniale Dirigent. Ueber ihn schreibt Otto Lessmann in seiner „Allgemeinen Musikalischen Zeitung":

Levi war am 7. November 1839 zu Giessen als Sohn des dortigen Rabbiners Dr. Benedikt Levi geboren, genoss zuerst den Unterricht von Vincenz Lachner in Mannheim, studirte dann auf dem Leipziger Konservatorium und trat, 20 Jahre alt, zu Saarbrücken in die Kapellmeisterlaufbahn ein. An der deutschen Oper zu Rotterdam (1861) und in demselben Jahre noch an der Hofoper zu Karlsruhe erklomm er schnell die Stufenleiter, die ihn von 1872 ab in München auf die Höhe des Ruhms und des künstlerischen Wirkens führte. Von 1882 bis 1894 dirigirte Levi in Bayreuth den „Parsifal", und unvergessen und bisher nicht wieder erreicht ist die Weihe, die unter seiner Leitung über dem herrlichen Kunstwerk ausgebreitet lag. Auch im Konzertsaal offenbarte sich die vornehme Künstlernatur Levi's, gleichviel ob er die Werke der Klassiker oder der modernen Meister vorführte. Berlin hatte vor Jahren, unmittelbar nach Bülow's Tode, Gelegenheit, die ausserordentliche Dirigentenbegabung dieses Meisters des Taktstockes bewundern zu können, und die Münchener Hofoper leidet noch heute unter seinem vor etwa vier Jahren erfolgten Rücktritte von seinen Funktionen als Generalmusikdirektor, zu dem ein Nervenleiden ihn zwang. Noch ist kein Ersatz für ihn vorhanden, und unter den gegenwärtig im Theaterdienst thätigen Kapellmeistern dürfte, nachdem Männer wie Hans Richter und Weingartner sich von ihm zurückgezogen haben, kaum Einer zu finden sein, der Levi's Stelle ganz auszufüllen vermöchte. Der Verstorbene war aber nicht nur ein hochbedeutender Musiker, sondern auch ein Mann von ungewöhnlicher allgemeiner Bildung, er war hochgeschätzt als ein hervorragend feiner Bilderkenner, der sich im Verlauf der Jahre eine der schönsten Privat-Gemäldesammlungen mit grosser Sachkenntniss zusammengetragen hatte. Aber auch als Mensch war Levi eine äusserst sympathische, liebenswerthe Persönlichkeit. Rührend war sein kindliches Verhältniss zu seinem alten Vater, den er noch in hohem Greisenalter — er starb im vorigen Jahre, 90 Jahre alt — in Bayreuth wie in München zu besuchen pflegte. „Hermann Levi war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem", sein Andenken wird in Ehren fortleben.

— Lortzing's Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi", das nach 70jährigem Todesschlaf vor Jahresfrist in Liegnitz zu neuem Leben erweckt wurde, ist kürzlich auch in Arolsen, der Waldeck'schen Residenz, und Corbach unter warmer Antheilnahme einer grossen Zuhörerschaft, zur Aufführung gelangt. Die Chorvereinigungen beider Städte, 110 Personen, hatten sich zusammengethan und führten unter Leitung des Fürstlichen Kapellmeister's F. Meister ihre gar nicht leichte Aufgabe vorzüglich durch. Als Solisten wirkten Frl. Bode aus Cassel (Gabriel), Fr. Cahn-Post aus Elberfeld (Eloa), Hr. R. Fischer aus Frankfurt a. M. (Christus), Hr. E. Mühle aus Pyrmont (Johannes) und Hr. Th. Hess aus Leipzig (Petrus) höchst erfolgreich. Die fürstlichen Herrschaften, welche der Aufführung in Arolsen beiwohnten, sprachen allen Betheiligten ihre volle Anerkennung aus. Die Partitur des Oratoriums, welche vom

Königlichen Musikdirektor W. Rudnick in Liegnitz einer sorgfältigen Revision unterworfen wurde, befindet sich im Besitz des bekannten Lortzing-Biographen Georg Richard Kruse.

Während des Sommers steht wiederum eine Aufführung des Werkes bevor und zwar gelegentlich eines zweitägigen Musikfestes, welches zum Besten eines Lortzing-Denkmals in Pyrmont, an dessen Theater Lortzing sechs Sommer hindurch wirkte, stattfinden wird. Ihre Durchlaucht die Fürstin von Waldeck hat das Protektorat des Festes gütigst übernommen.

Aus demselben Oratorium kam am 17. Mai in der hiesigen Kirche zum heiligen Kreuz in einem Konzert ihres Organisten Hrn. B. Irrgang „Rezitativ und Arie des Petrus," gesungen von Hrn. Harzen-Müller, zur Aufführung.

— Ueber das am 8., 9. und 10. Mai in Posen stattgehabte Musikfest, veranstaltet vom Hennig'schen Gesangverein unter Leitung des Herrn Professors C. R. Hennig, schreibt man uns: Am ersten und dritten Tage wurde Joh. Seb. Bachs H-moll-Messe aufgeführt. War schon die Aufführung am ersten Tage eine ausgezeichnete, so gelang es dem Dirigenten, bei der Wiederholung Seb. Bach's erhabenstes Werk unter der grössten Hingabe aller betheiligten Faktoren nahezu ideal darzustellen. Fünf ausgezeichnete Solisten hatten lebhaften Antheil an solchem Erfolge: Fräulein Meta Geyer, Herr Alexander Heinemann und Herr Kammersänger Carl Dierich-Berlin, Fräulein Elisabeth Schenk-Weimar, Herr Konzertmeister Julian Gumpert-Hannover. — Am zweiten Abend wurde neben kleineren Solovorträgen die „Apotheose des Hans Sachs" zweimal gesungen und die C-moll Sinfonie Beethovens aufgeführt. — Die Aufführung der H-moll Messe — die erste in unserer Stadt und Provinz — hat für uns die Bedeutung einer kulturellen That.

Bücher und Musikalien.

Neue Etüden und Neuausgaben.

Aloys Schmitt, op. 16. Klavier Etüden. 3 Hefte. (Clemens Schultze).

H. Litolff, Braunschweig.

Theodor Pfeiffer. Ausgewählte Etüden von C. Czerny. 3 Hefte.

Luckhardt's Musik-Verlag, Stuttgart.

E. Haberbier, op. 53 und 59. Etudes Poésies (Gustav Damm).

Th. Steingräber, Leipzig.

Adolph Henselt: Aus op. 5. 6 Salon Etüden (Heinrich Germer).

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hugo Reinhold, op. 57. 24 rhythmisch-melodische Uebungsstücke leichteren Styls. 2 Hefte.

Ludwig Doblinger, Wien.

Heinrich Germer, op. 41. 25 Klavierstudien für die linke Hand.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Gustav Lazarus, op. 35. Melodische Etüden. 2 Hefte.

Johann André, Offenbach a. M.

Die 4 oben zuerst angeführten Werke sind Neubearbeitungen. A. Schmitt's vielgespieltes Opus 16 ist von Clemens Schultze revidirt und in der schönen Ausgabe von H. Litolff neu herausgegeben worden. Fingersatz und Phrasirung schliessen sich den modernen Anschauungen an. — Th. Pfeiffer hat seine Neuausgabe Czerny'scher Etüden aus der „Schule der Geläufigkeit", „Kunst der Fingerfertigkeit", „Schule des Legato und Staccato" und „Schule der linken Hand" zusammengestellt. Es sind 90 Etüden, die progressiv geordnet und mit Fingersätzen nach „Bülow'scher Manier" versehen sind. Die stetig sich wiederholenden Bearbeitungen Czerny'scher Etüden und zwar von ersten Pädagogen, beweisen ihre Unentbehrlichkeit und so ist auch diese Neuausgabe als hochwillkommen zu begrüssen. Die getroffene Auswahl der 90 Etüden ist vorzüglich, sie bringt das Beste aus den 4 angeführten Werken. In Bezug auf den Fingersatz ist das vielumstrittene Prinzip „Ruhige oder bewegliche Hand" zu Gunsten des letzteren durchgeführt, in den leichteren Etüden mit Vorsicht, in den schwereren mit Konsequenz. Bei dieser Berücksichtigung moderner Anschauung ist es zu verwundern, dass der Bearbeiter nicht auch die alte Scheu, welche Daumen und kleinen Finger für Obertasten vermied, überwunden hat, sein Fingersatz zeigt hier öfter Inkonsequenzen, die auf früher waltende Prinzipien hinweisen. Auch die Phrasirung ist nicht einheitlich gehalten, in einigen Stücken (vgl. No. 25, 59, 60, 67, 85) ziehen sich die alten Bogen von Takt zu Takt und verleiten den nach neuer Phrasirung geschulten Schüler zum Zerreissen der zusammengehörigen Gliederung. Diese kleinen Ausstellungen abgerechnet, ist die Arbeit eine sehr verdienstvolle und die Ausgabe zum Gebrauch sehr zu empfehlen. — Haberbier's „Etudes poésies" wurden von Gustav Damm revidirt und bei Steingräber neu aufgelegt. Die kleinen feinen Sätze, mehr Poesien wie Studien, sind zur Bildung des musikalischen Vortrags und des Geschmacks ein vorzügliches Material. — Endlich noch

Adolph Henselt's jedem vorgeschrittenen Pianisten wohlbekannte Etuden op. 5, von denen H. Germer's kundige Hand für die „Klavier-bibliothek von Breitkopf & Härtel" eine Auswahl von 6 Nummern zusammengestellt hat. Es sind: Nocturne, Ave Maria, Liebeslied, Romanze mit Chor-Refrain, Klage und Entschwundenes Glück. Germer war bemüht, den oft recht schwierigen Fingersatz, den Henselt nur andeutete, weiter auszuführen, den Notensatz zum Lesen übersichtlicher zu gestalten und Phrasirung und Dynamik in weitgehender Weise den poetischen Studien beizufügen.

Von den neuen Werken sind Hugo Reinhold's Studien sehr beachtenswerth. Sie eignen sich für die Jugend und sind speziell darauf berechnet, das rhythmische Gefühl zu bilden. Der Autor hat seine ganze Aufmerksamkeit diesem Ziele zugewandt, er behandelt die Rhythmik mit einem vollständigen Raffinement. Bei geringen technischen Schwierigkeiten sind rechte und linke Hand für sich allein leicht, im Zusammenspiel jedoch erfordern sie die grösste Aufmerksamkeit, sie zwingen den Schüler selbständig zu lautem, präcisem Zählen, zur genauesten Beachtung aller kleinen rhythmischen Motive, um den innewohnenden melodischen Gehalt klar zu legen. Dieser melodische Gehalt stellt sich zudem als ein fein empfundener und klangvoller heraus, so dass die musikalisch veranlagte Jugend sich die Mühe nicht verdriessen lassen wird, ihn durch aufmerksames Üben zur Darstellung zu bringen. — Heinrich Germer's Studien für die linke Hand bezwecken, das von der Natur schwächer veranlagte Glied durch Spezialstudien zu kräftigen und die linke Hand auf die ihr hauptsächlich zufallenden Aufgaben vorzubereiten. Die kurzen Sätzchen enthalten bei melodischer und rhythmischer Gestaltung vornehmlich solche Motive und Gebilde, wie sie die linke Hand hauptsächlich auszuführen hat: Begleitungsfiguren, Sprünge, Passagen, vollgriffige und arpeggirte Akkorde, Staccato-Figuren, Motive mit gehaltenen Tönen u. s. w. Die Studien dürften sich als sehr nützlich erweisen. — Es erübrigt noch über Lazarus Poetische Etuden zu sprechen und ich freue mich, hier über ein feines ausgezeichnetes Werk berichten zu können. Es sind Etuden, die nach ihrer technischen Schwierigkeit noch auf den oberen Mittelstufen zu verwerthen wären, in Bezug auf den Vortrag jedoch weit höhere Anforderungen stellen. Das Erfreuliche an den Etuden ist ihr musikalischer Gehalt. Ein einfaches Motiv, anscheinend nur zu einem bestimmten technischen Zweck erfunden, wird im Verlauf in so künstlerisch musikalischer Weise verarbeitet, dass sich aus dem Aufbau ein feines Vortragsstück entwickelt, oder es tritt zu der technischen Figur eine klangschöne Melodie auf, deren dynamische Schattirungen die begleitende Stimme in Mitleidenschaft zieht und zu grossen Steigerungen führt. Die Etuden nehmen unter der neueren Litteratur einen hervorragenden Platz ein und mögen hiermit zu recht fleissigem Gebrauch warm empfohlen sein.

Anna Morsch.

Carl Loewe's Werke. Gesammtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, bearbeitet und herausgegeben von Dr. Max Runze.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter den zahlreichen Gesammtausgaben, welche die unermüdlich im Dienst wahrer Kunst arbeitende Firma veranstaltet, dürfte die im vergangenen Jahre begonnene Gesammtausgabe der Loewe'schen Gesänge das allgemeine Interesse aufs höchste fesseln. Loewe gehört durch die von ihm geschaffene und vollendete Form der Ballade zu den Lieblingen des deutschen Volkes; überall wo die deutsche Zunge klingt, werden auch Loewe'sche Balladen gesungen, er hat durch sie eine Volksthümlichkeit erreicht, wie sie nur wenigen Auserwählten zu Theil wird. Stattete die Firma durch die Herausgabe sämmtlicher Liedkompositionen des altbeliebten Meisters eine Ehrenschuld ab, so gestaltet sich das Gesammtwerk durch die Bearbeitung zu einem Denkmal von kulturhistorischem Werth. In gründlichstem Forschereifer, unterstützt durch den feinsten Kenntniss ist Dr. Max Runze den Spuren von Loewe's Schaffen gefolgt, er ist dem Werdeprozess jedes einzelnen Werkes, jeder kleinsten Lesart nachgegangen, er hat Ort und Zeit, die äusseren und inneren Verhältnisse erforscht, die die Veranlassung der Entstehung gaben, er hat besonders aus Loewe's Jugendzeit eine ganze Anzahl von Liedern aufgefunden, die zum Theil unbekannt, zum Theil verschollen und bereits vergessen waren. Der überreiche Stoff ist von ihm in 6 Gruppen geordnet; unterstützt durch eine Reihe von Mitarbeitern wurden die Textdichter und die Textvarianten festgestellt, Revisionen und Ergänzungen waren nöthig, fehlende Klavierbegleitungen sind hinzugefügt worden, alle Zusätze sind durch kleineren Stich kenntlich gemacht. Die ausführlichen Vorreden führen aufs trefflichste in alle angedeuteten Gesichtspunkte ein, wir erhalten durch sie ein klares, anschauliches Bild von dem hochbedeutenden Wirken und Schaffen des verehrten Meisters, sie sind zugleich ein Denkmal unermüdlicher Hingabe und ernstesten Forscherfleisses, das sich der Bearbeiter selbst gestiftet.

Von dem schönen Werk sind bereits 7 Bände erschienen, sie enthalten: Band I Lieder aus der Jugendzeit und Kinderlieder, II Bisher unveröffentlichte und vergessene Lieder, III Schottische, englische und nordische Balladen, IV Deutsche Kaiserballaden, V Hohenzollern-Balladen und Lieder, VI Französische, spanische und orientalische Balladen, VII Polnische Balladen. — Ein schönes lebenswahres Bild des Meisters, von dem Portraitmaler Hans Fechner für die Ausgabe hergestellt, ziert den ersten Band.

Arthur Seybold, op. 82. „Aller Anfang ist schwer." 3 kleine Charakterstücke für Violine mit Begleitung des Klaviers.

N. Simrock, Berlin.

Die Stückchen sind für die erste Lage des Violinspiels geschrieben und eignen sich vortrefflich zur Belebung und Anregung des Studiums für jugendliche Spieler. Sie nennen sich „Abendliedchen",

„Maiensang" und „Gnomenreigen", die kleinen Melodien sind sinnig und hübsch erdacht, klingen freundlich und anmuthig, eine einfache Klavierbegleitung schmiegt sich überall in harmonischer Weise an. Die Stückchen sind sehr empfehlenswerth.

M. Hauptmann, op. 10. Drei leichte Sonatinen für Violine und Klavier. Herausgegeben von Adolf Hecker.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Gediegenheit und der pädagogische Werth der Hauptmann'schen Werke ist zu bekannt, als dass seine Werke einer Empfehlung bedürften. Wir wollen hier nur auf das Verdienst hinweisen, das sich Adolf Hecker durch die Neuausgabe obiger Sonatinen erworben. Es ist vorzügliches Studienmaterial in mustergiltiger Form geschrieben und von anregendem motivischem Reiz, auf das wir hiermit alle Pädagogen aufmerksam machen.

Robert Klein, op. 44. Trois Pièces caractéristiques.

Albert Stahl, Berlin.

Eine Reihe von Erstlingswerken, die mir vor einigen Jahren die Bekanntschaft des Komponisten vermittelten, hatten mich äusserst sympathisch berührt; eine fein empfindende und fein gestaltende Künstlernatur sprach aus den Notenzeilen, überall gepaart mit ernstem Streben, das zu grossen Hoffnungen für die Zukunft berechtigte. Seitdem sind verschiedene Werke des Autors erschienen, op. 44 liegt heut vor, es ist mir aber bei Keinem gelungen, den ersten erfreuenden und sympathischen Eindruck wiederzugewinnen. Die Stücke sind keineswegs geringwerthig oder seicht, aber sie erheben sich auch nirgends über die Menge der Tageslitteratur, es fehlt ihnen das Intuitive, Geniale, sie sind mehr „Arbeit", wie ursprüngliches Empfinden. Von den drei vorliegenden Stücken: Mazurka, Intermezzo, Valse sentimentale, geniesst der letztere den Vorzug des freiesten Entwurfes und der geschicktesten Durchführung.

H. vom Ende, Menuett und Impromptu.
„ op. 33. Deutsche Tänze von Franz Schubert. Erleichterte Ausgabe.

H. v. Ende, Köln a. Rh.

Menuett und Impromptu sind kleine anspruchslose, aber ansprechende Tonstückchen, gewandt geschrieben und leicht spielbar. Die erleichterte Ausgabe der melodienreichen kurzen Tanzweisen von Franz Schubert werden Vielen willkommen sein, es sei hiermit auf die Neuausgabe aufmerksam gemacht.

Géza Horváth, op. 20. „Kunterbunt." Ein Album sehr leichter Klavierstücke.

Julius Hainauer, Breslau.

Dass wir es mit Kinderstücken zu thun haben, besagt schon der Titel, es sind 10 kurze Sätzchen mit kindlichen Ueberschriften und heiterem Inhalt, die ganze sorglose naive Daseinsfreude der Jugend athmend. Die Stückchen sind allerliebst in ihrer Munterkeit und ihrem Frohsinn, überdem gut für kleine Hände gesetzt, sie werden dem Kindesgemüth Anregung und Freude bringen und sind daher zu recht fleissiger Benutzung zu empfehlen.

Ludwig Mendelssohn, op. 71. Valse élégante.
M. P. Heller, op. 11. „Aus Tirol", 2 charakteristische Vortragsstücke.
R. Krentzlin, op. 12. Zwei instruktive Vortragsstücke.
Waldemar Hopf, op. 12. Zwei melodische Vortragsstücke.

H. R. Krentzlin, Berlin.

Brauchbare und grösstentheils recht gute Jugendlitteratur. Sehr leicht im Satz und in der harmonischen Fassung sind die beiden Tiroler Stückchen von M. P. Heller, sie stellen keine Ansprüche an den Vortrag, klingen aber fröhlich, jugendlich und lassen sich schon im Studium der Schule als angenehme Abwechslung einschieben. Aehnlich die beiden Stückchen von W. Hopf, ein „Rondino" und ein „Reigen", schlicht entworfene, aber frisch klingende Sätzchen. Die Stücke von R. Krentzlin „Der erste Walzer" und „Negertanz" sind eine Stufe schwerer, sehr geschickt dem Können und der Auffassung der jungen Welt angepasst. Der „Negertanz" ist besonders, obgleich man wohl unter dem Namen ein burleskes Stück erwartet, ein sehr empfehlenswerthes Werk zum Vortrag auf dieser Stufe, es tritt mit einem kecken, lustigen Thema auf, an dem die Jugend sich erfreuen wird. — Ein ausgeführteres Vortragsstück ist Mendelssohn's „Valse élégante", vielleicht etwas zu ausgedehnt für seinen Inhalt. Aber es hat ein originelles, flott hingeworfenes Hauptthema, das zweimal durch ruhiger geführte Seitensätze unterbrochen wird und in einem kurzen stürmischen Presto endet. In rechter Weise vorgetragen ist der Walzer von guter Wirkung und zum Vortrag zu empfehlen.

Anna Morsch.

Hans Merian. Nietzsche-Strauss: „Also sprach Zarathustra." Eine Studie über die moderne Programm-Sinfonie.

Carl Meyer's Graphisches Institut, Leipzig.

Man mag Richard Strauss gegenüber stehen, wie man will — ich stehe ihm durchaus sympathisch gegenüber, da ich ihn für eine der bedeutendsten Erscheinungen der zeitgenössischen Musik halte — an einer derartig feinsinnigen Analyse, wie die Merian'sche des „Zarathustra" muss man seine Freude haben. Merian, der bekannte Schriftsteller, dokumentirt sich darin nicht nur als solcher, sondern auch als gediegener feinfühliger Musiker, der der köstlichen Filigranarbeit, den subtilsten Intensionen der Strauss'schen Kunst nachzugehen, sie nachzuempfinden, heraus zu lösen, dem Publikum verständlich zu machen versteht. So hat er mit seiner Analyse selbst ein Meisterwerk geschaffen, befruchtet von einem Meisterwerk. Aber sein Büchlein hat auch einen Werth über diesen Specialfall hinaus. Es ist

berufen, die Anschauungen über die Programmmusik überhaupt zu klären. Es ist erstaunlich, wie viel verkehrte, ja kindische Anschauungen über die Programmmusik in den Köpfen ganz ernster Musiker spuken. Es ist ja das zum Theil verbissene, verbohrte Schulfuchserei, die über einen engen Horizont nicht hinauskann noch will — aber gerade die ist ein gefährlicher Hemmschuh der Entwickelung, gerade der ist es im Interesse der modernen Kunst —, die unsere Zeit gebieterisch forderte, die eines der köstlichsten Kinder dieser unserer Zeit zu wünschen, ein Werkchen wie das Marian'sche zu lesen. Wer da nicht belehrt wird, dem ist nicht zu helfen, freilich, ernst nehmen kann man ihn auch nicht mehr. Und dieses Klarheitschaffen ist der allgemeine Werth der Marian'schen Broschüre, die Niemand, der ein Herz für die Musik hat, ungelesen lassen sollte.

Hans v. Basedow.

Nicolas Sokolow, op. 36 Berceuse pour Violon et Piano
, op. 37 Rêverie pour Violon et Piano.

M. P. Belaieff, Leipzig.

Dass die russischen Componisten einen fabelhaften Fleiss entwickeln, haben wir an dieser Stelle schon öfter nachdrücklich betont. Trotzalledem läuft niemals etwas Minderwerthiges unter. Sokolow's duftige und sonnige D-dur-Berceuse erhält durch die mannigfachen geistvollen Modulationen einen besonderen Reiz. Dieses Stück muss aber sehr ausdrucksvoll gespielt werden, wenn die vom Autor beabsichtigte intime Wirkung eintreten soll. Schwer und nach melodischer Richtung gehaltvoller ist die A-dur-Rêverie, die einen tüchtigen Geiger voraussetzt. Der Klavierpart ist in beiden Stücken besonders glanzvoll gehalten, wie man es von den talentirten Russen nicht anders erwarten kann.

Joseph Wihtol, op. 26. 3 Etudes pour Piano.

M. P. Belaieff, Leipzig.

In den drei Etüden ist das virtuose Element vorherrschend, höchst interessant ist die As-dur Etüde mit dem verschobenen Rhythmus (in der linken Hand). Für das Terzenstudium daher sehr zu empfehlen. Die 16tel-Triolenfiguren der zweiten Etüde erheischen namentlich in der linken Hand eingehendes Studium und noch in den vier letzten Takten giebt es Nüsse zu knacken. Mehr der Lyrik neigt die letzte Etüde (E-dur) zu, welche durch Einschieben von sporadisch auftretenden Zwischenstimmen in der Triolenfigur der rechten Hand noch besonders poetisch wird. Durch Versetzung der Triolen-Passage in die linke Hand würde man eine neue brauchbare Studie erhalten. Alle Etüden eignen sich ihres vornehmen Stimmungsgehaltes wegen vorzüglich zum Konzertvortrag.

Richard Lange.

Reinhold Jockisch: „Neue praktisch theoretische Methode zur gründlichen Erlernung des Violinspiels". I. Theil (1. Lage).

Ernst Eulenburg, Leipzig.

Das hier vorliegende Werk enthält eine reiche Auswahl instruktiver melodischer Etüden und pädagogisch brauchbarer Fingerübungen, nur in der I. Lage. Ausserdem bietet es den Lehrenden und Lernenden viele bekannte Volkslieder und andere beliebte Melodien, oft mit recht hübsch gearbeiteten Variationen versehen. Wer sich mit Liebe dem Unterricht von Anfängern unterzieht, weiss, wie nothwendig eine gründliche Ausbildung des Fingersatzes und der Handhaltung in der I. Lage ist, und wird dem Unterrichtswerke des Herrn Jockisch gewiss Beifall zollen. — Für weniger beanlagte Schüler, die langsam weiterkommen, aber ein desto grösseres und abwechslungsreicheres Unterrichts-Material gebrauchen, ist zu dieser Schule, zu gleicher Zeit mit der Violinstimme, auch die Anschaffung der Klavierstimme sehr zu empfehlen, die in demselben Verlage erschienen ist. Reine Intonation und Takt werden durch eine gute Begleitung bedeutend gefördert, und bietet letztere zur musikalischen Anregung des Lernenden ein bedeutendes Hülfsmittel. Der Preis des sehr umfangreichen Werkes nebst Begleitung ist ein verhältnissmässig geringer, umsomehr da man in der ersten Zeit des Unterrichts daneben nur sehr wenige oder gar keine anderen Musikalien gebraucht.

Dagobert Löwenthal.

Max Jentsch, op. 43. Terzen-Etüde D-dur
Sexten-Etüde Ges-dur.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Für die rechte Hand" wäre hinzuzufügen, denn die linke ist so armselig behandelt wie bei Czerny. Technisch sind die Etüden gut, ohne besondere Schwierigkeit zu bieten, musikalisch stehen sie sehr niedrig. Der Fingersatz wird verständiger Weise dem Lehrer überlassen. Besser wäre auch die einzige Angabe im ersten Takte der Terzen-Etüde fortgeblieben.

W. Junker, op. 10. Konzertetüde Des-dur

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Musikalisch steht dieses Stück noch tiefer als die von Jentsch. Es ist so ziemlich das Trivialste, was sich denken lässt. Technisch hält es sich ebenfalls auf dem seichtesten Niveau des „Bequemen." Die Unbeholfenheit der Notirung verräth eine den Autor wenig ehrende Unkenntniss der modernen Klavierlitteratur. Die Uebergänge (je ein Takt) zwischen Haupt- und Mittelsatz sind von — naiver Einfachheit. Und das nennt sich Konzertetüde! Kein Schüler der Mittelklassen möchte sie spielen.

J. Vianna da Motta.

Max Jentsch, Op. 25, No. 1, Reverie für Violine und Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine ausdrucksvolle Melodie mit moderner Harmonisirung. Für die Violine in mittlerer Schwierigkeit gehalten und dankbar gesetzt.

Oskar Merikanto, „Liebestraum" für Violine mit Pianoforte.

K. F. Wasenius, Helsingfors.

(Vertrieb: Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Ein verlockender Titel, entsprechend das Titelblatt: Vignette, umrankt mit Marschall Niel-Rosen. — Keine Rosen ohne Dornen — kein Dur ohne Moll. — Letzteres ist in dem sonst ganz interessanten Stückchen in G-dur (à la Barcarolle) mit Vorliebe in jeder Phrase bemerkbar und soll wahrscheinlich originell wirken. Mittlere Schwierigkeit für beide Instrumente. — Das Kunststückchen des Uebersetzens der Hände in einer Stelle der Pianofortestimme hätte unterbleiben können.

Gabriel-Marie, „Sur le Flot berceur", Barcarolle für Violine mit Pianoforte.

Bosworth & Co., Leipzig und London.

Ein lieblich melodiöses Stück mit einfacher Klavierbegleitung. Schade, dass ein paar schwere Terzengriffe in der Violinstimme enthalten sind, das Stück würde sich sonst — nur bis zur dritten Lage ausführbar — für angehende Spieler gut eignen.

Heinrich Weber, Op. 3, Suite für Violine und Harmonium oder Cottage-Orgel.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Fein und modern ausgestattetes Titelblatt mit der bekannten Vignette zur Reklame für die Cottage-Orgel. — Die Composition, in mittlerer Schwierigkeit gehalten, besitzt noch eine gewisse akademische Steifheit, ohne Flug, — aber anständige Musik, die für beide Instrumente gut klingen wird.

Joseph Lauber, Op. 4, Sonate D-moll für Pianoforte und Violine, Op. 9, Sonate As-dur für Pianoforte und Violine.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Beides gross angelegte Kompositionen, schwungvolle und geschickte Arbeit, besonders rhythmisch interessant. Werth sie kennen zu lernen. Sie erfordern für beide Instrumente tüchtige Spieler und werden, virtuosenhaft und brillant vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen. Schade nur, dass man heute verlernt hat, ein Adagio à la Beethoven zu schreiben, welches mit seiner erhabenen Ruhe gewiss erquickend zu dem oft wilden Tongewühl der übrigen Sätze wirken müsste.

Albert Fuchs, Op. 36, Drei kleine Sonaten für Violine und Klavier, daraus No. 2 Sonatina all'antica.

Carl Simon, Berlin.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, dass man sich in neuerer Zeit öfter mit Vorliebe den alten Kirchentonarten zuwendet und sie modern-harmonisch zu befruchten sich bestrebt. In ihnen, besonders im Dorischen und Phrygischen, liegt noch so viel Schönes für unsere Kunst verborgen, dass sich ein eigener Stil hieraus entwickeln könnte, der zugleich dem oft ungezügelten hoch modernen Wirrwar einige Schranken setzen würde. — Alb. Fuchs bringt in dieser kleinen Sonate zunächst ein Thema in modo hypodor, welches dorisch, aeolisch, jonisch und phrygisch variirt wird. Anschliessend folgt als zweiter und letzter Satz ein Scherzoso (D-moll) mit einem kleinen Grazioso quasi musetta (D-dur) als Zwischentheil. Im Scherzoso spielt die Violine nur Pizzicato, dasselbe wird des abwärts arpeggirten A-dur Accordes wegen am besten gelingen, wenn die Violine im rechten Arm wie eine Mandoline oder Guitarre gehalten wird. Es erinnert an andere antike, harmlose Künsteleien. Ueberhaupt ist diese Sonate in Form und Inhalt alten Vorbildern, Tartini, Leclair u. A., nachgeahmt, also noch keine wie oben angedeutete Zukunftsmusik, die auch vom Komponisten gewiss nicht beabsichtigt wurde, aber interessant genug geschrieben, um sie besonders ernst strebenden Kunstjüngern empfehlen zu können.

Prof. Herm. Schröder.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher

Camille Saint-Saëns. Portraits et Souvenirs. Société D'édition artistique, Paris.

Dr. A. Möhler. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik.

A. Halm. Harmonielehre.
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

b. Musikalien.

G. Schmerberg, Psalm 100 für gemischten Chor.
—, „Den Samen edler Lehren."
Verlag von **Albert Stahl, Berlin.**

L. Schlodermair, op. 10—14. 6 Lieder für eine Singstimme.

O. Lange, Liebeslied für mittlere Singstimme.
Verlag von **Fritz Bartels, Braunschweig.**

L. Rée, op. 26. 6 leichte Stücke für die Jugend.
—, op. 27. Miscellen. 4 Klavierstücke.
—, op. 28. Ballade für Klavier.

P. Caro, op. 25. 5 Klavierstücke.
Verlag von **Adolf Robitschek, Wien u. Leipzig.**

O. Brieger, op. 1. 73 Orgel-Vorspiele.
—, op. 2. Präludien-Album.
—, op. 3. Postludien-Album.

H. Gottwald, op. 2. Konzertstück für Orgel.

M. Gulbins, op. 4. Sonate C-moll für Orgel.

K. Wolfrum, op. 15. Sonate F-dur für Orgel.

C. A. Krüger, Volks-Klavierschule. Elfte Auflage. Herausgegeben von Leo Seifert.
Verlag von **F. E. C. Leuckart, Leipzig.**

W. Berg, Petite Suite facile pour Piano.
Verlag von **Carisch & Jänichen, Leipzig u. Mailand.**

C. H. Döring, op. 208. Frische Blätter.
Verlag von **Carl Rühle, Leipzig.**

M. Jentsch, op. 3. Tarantelle.
—, op. 24. Grosse Fest-Polonaise.

G. Jenner, op. 5. Sonate G-dur für Klarinette und Pianoforte.

C. Kühner, Vortrags-Album. Heft 4.
Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Empfehlenswerthe Musikstücke.

4 händige Vortragsstücke für die Unterstufen.

Conrad Kühner: Schule des vierhändigen Klavierspiels. Band I und II à 2 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

A. Löschhorn, op. 141. Zehn Kinderstücke. 2 Hefte à 1,50 Mk.
Robert Forberg, Leipzig.

Otto Müller, op. 17. „Ueber Berg und Thal" No. 1 und 4. Preis 75 Pf. und 1 Mk.
Julius Hainauer, Breslau.

N. v. Wilm, op. 143 No. 1. Frühlingserwachen. Pr. 1,20 Mk.
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Briefkasten.

Hrn. J. Aibl, München. Ihre Sendung traf nach Absendung meiner Karte ein, die Besprechung erfolgt so bald als möglich.

Hr. Th. Holtz, Budapest, frägt an, welche Musiklehrer, resp. Musikinstitute „Musikalische Leseabende", d. h. achthändiges „Vom-Blattspiel erwachsener" vornehmlich von Orchesterwerken, eingeführt, und welche Erfahrungen sie damit gemacht haben.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse. **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

***) Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musikalienhändler

Georg Plothow
Musikalienhandlung.
Leihanstalt.
Berlin W., Potsdamerstr. 113.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste
Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik
130. Friedrichstrasse 130.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet 1825. 14 erste Preise.
Stralsund

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator.
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Musiklehrer und ausübende Künstler

Gustav Lazarus.
Pianist und Komponist.
Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Potsdamerstr. 118.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Prof. Karl Klindworth
Potsdam, Luckenwalderstr. 9.
Ausbildungsklassen in Berlin,
Steinmetzstr. 31.

Klavierstimmer

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4189) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin W. 35, Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Ludwig Deppe

in seiner Methode des Klavierunterrichts.

(Schluss.)

Ein schon in anderen Methoden vorgeschrittener Schüler, der sich der Deppe'schen Spielweise zuwendet, wird finden, dass der in der beschriebenen Weise gebildete Ton am Anfang klein ist. Erst allmählig, wenn der Studierende gelernt, die harmonische Kraftentfaltung bei der Bewegung richtig anzuwenden, wächst der Ton, bis er in seiner vollen Entfaltung den Spielenden selbst durch seinen reinen seelenvollen Klang, seine Rundung und Tragfähigkeit in Erstaunen versetzt.

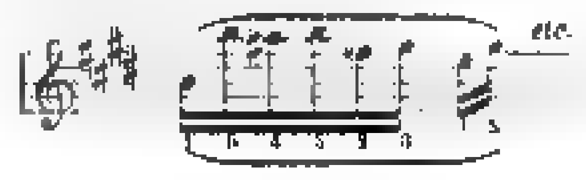
Deppe liess äusserst langsam jede Hand einzeln üben, während man mit grösster Aufmerksamkeit darauf achten sollte, dass nicht ein Ton über den andern dominierte und jeder Ton gleichmässig rein und klar zum Ausdruck gelangte. Also nur, nachdem in obiger Weise einzelhändig geübt ist, jeder Ton und jede Bewegung durchdacht und man sie dem Inhalt des zu spielenden Stückes anzupassen gelernt, das man auf diese Weise in sich aufgenommen hat, können beide Hände zu gleicher Zeit zu üben begonnen, aber noch stets in dem langsamen Tempo. Ist das Stück einigermassen fertig geübt, so wird es bei Seite gelegt, um bei einem zweiten Stücke in gleicher Weise zu verfahren. „Der Geist solle in fortschreitender Thätigkeit sich immer mehr entwickeln und klären". Nach mehreren Wochen werden die schon durchgenommenen Stücke wieder hervorgeholt, fertig geübt und abgeschliffen.

Erst nach mehreren Monaten stets langsamen Uebens, darf der Lernende zu den richtigen Tempi's übergehen. Doch selbst der weit vorgeschrittene Spieler soll jede neue Komposition anfangs langsam und einzelhändig vornehmen, um streng zu kontrollieren ob die Bewegung, die den Inhalt des Stückes decken muss, auch eine einfache sei.

Ausserdem pflegte Deppe, um Zeit und Kräfte der Schüler zu sparen, und genau das seinen Zwecken entsprechende zu geben, aus Etüden etc. einzelne Stellen herauszusuchen, um diese allein üben zu lassen. Von grösster Bedeutung für das Legatospiel und das Beleben des Tones, hob er besonders das in der inneren Handfläche sich ausdehnen und zusammenziehen der Hand hervor. „Die Töne sollen in der Hand verbunden werden".

Wir geben hier ein Beispiel welches das oben gesagte verständlich macht.

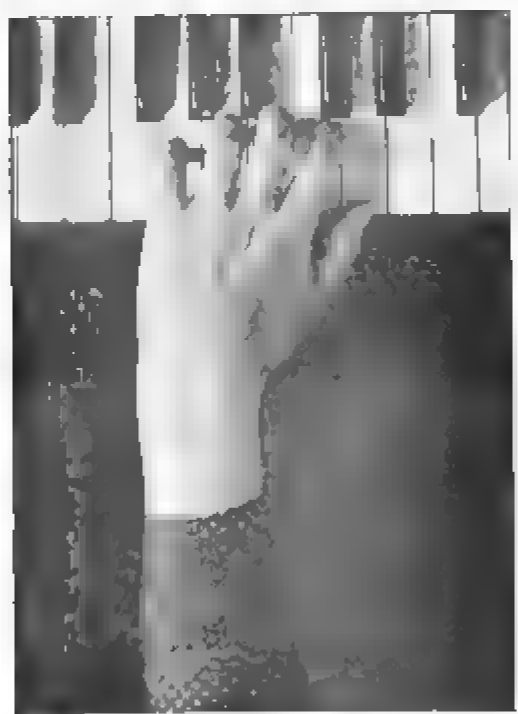
Czerny: Schule der Geläufigkeit. No. 23.



Die Hand muss, wenn man den Daumen in den ersten Ton gesenkt hat, sich in der Handmuschel beherrscht ausdehnen, damit der fünfte Finger die Oktave nehmen kann, sich darauf wieder beherrscht zusammenziehen, so dass die Handfläche sich über den Tasten befindet, in welche die Finger

sich zu senken haben. — Wenn man bei auseinander liegenden Passagen, die Hand durch ein Heraustreten aus der Deppe'schen Normal-Stellung, mit ausgespreizten Fingern die Töne selbständig greifen liesse (was Deppe als doppelte Bewegung und ein äusserliches Mittel bezeichnete), so würde dieses die harmonische Klangwirkung zerstören und das Absichtslose der Tonbildung aufheben.

Dem Handgelenke wird bei der gewöhnlichen Spielart eine von der Deppe'schen Auffassung sehr abweichende Thätigkeit zugewiesen. Erstere besteht hauptsächlich in dem Auf- und Niederbeugen der Hand vermittelst des Handgelenkes, — eine Bewegung, die Deppe ganz verwirft. Nach seinen Prinzipien soll das bogenförmige Herumgehen der Hand das Gelenk nach allen Seiten in Wirksamkeit setzen, und je elastischer dieses allen Anforderungen des Spielenden zu folgen vermag, um so schöner wird



Deppe's Handstellung.

er den Ton hervortreten lassen und ihm die gewünschte Färbung zu geben im Stande sein.

Die Hand darf nie mit den Fingern nach oben stehen; soll sie von den Tasten sich heben, so muss das Handgelenk zuerst sich erheben, um die Finger der von dem Arm getragenen Hand gewissermassen von den Tasten zu lösen. In sanftem Bogen trägt der Arm mit erhöhtem Pulse die Hand über die Klaviatur den Tönen zu, welche die Finger wiederum zu nehmen haben.

Die Zeit des täglichen praktischen Uebens wünschte Deppe soviel wie möglich zu beschränken, er erachtete zwei bis drei Stunden ernsten Studiums dafür ausreichend. Man solle nur mit frischem Geiste und Körper üben, um auf jede Bewegung, jeden Ton achten zu können. Was man über die angegebene Zeit hinaus arbeite, würde zur mechanischen und daher nutzlosen Anstrengung, deren üble Folgen auf das körperliche wie geistige Befinden des Musikstudierenden sich nur zu bald zeigen möchten.

Das Absichtslose als Ideal der Tonbildung, tritt uns in dem „beherrschten freien Fall" der Hand und der Finger entgegen. Der auf die beschriebene Weise gebildete Ton ist in seiner Durchgeistigung und seinem Umfang von seltener Reinheit und Fülle, er erscheint wie schwebend, denn nichts erinnert an das Material, aus dem er gezogen wurde; er ist selbst im zartesten Piano von grösster Tragfähigkeit.

Dass Deppe auch über die Anwendung der Pedale seine feststehenden Ansichten entwickelte, finden wir in dem E. Caland'schen Buche Seite 45—49 bestätigt. Er unterschied drei Arten des Pedalgebrauchs „das Bindungs-, Stimmungs-, und Declamationspedal."

Wie das Absichtslose, als höchstes Erforderniss bei Bildung des Tones hingestellt wird, ebenso unerlässlich ist es in der Kunstäusserung beim Vortrage.

Indem Deppe alles persönliche im Vortrage vermieden sehen wollte, wies er das Schwelgen in Tönen, das Ausströmen eigener, überschwenglicher Gefühle als durchaus unkünstlerisch zurück. Ein Musikstück vortragen, heisst ein Stück reproduzieren, das will sagen: es aus der Seele des Komponisten heraus wiederschaffen, wobei jede Aeusserung subjektiven Empfindens streng zu vermeiden ist. Damit der Vortrag von durchaus sachlicher Art sei, darf der ausübende Künstler nichts von dem Seinigen hinzuthun. Ganz besonders gilt das beim Vortrage der Werke der alten Meister: „Deppe eben war ein Priester der Klassiker und es eignet sich auch kein anderes System wie das seinige zur Wiedergabe der Werke der alten Musikheroen". (Caland, Deppe'sche Lehre, Seite 50). Dies schliesst jedoch keineswegs aus, dass nicht auch jede moderne Musik einschliesslich der sich heute leider zu breit machenden Virtuosität, ihren Ausdruck in dem Deppe'schen System findet.

Der Spieler wird, wenn er das harmonische Ineinandergreifen der Muskulatur des Oberkörpers beherrscht und es ihm gelungen ist dieselbe in dem richtigen Folgegang der Bewegung dienstbar zu machen, die gleichmässigste Tongebung hervorbringen. Vom feinsten Pianissimo, bis zum gipfelnden Fortissimo, je nachdem sie der Vortrag bedingt, muss jede Tonstärke ihm zu Gebote stehen, ohne doch je das Ohr durch Härte zu verletzen.

Das Streicheln oder carezzando der Tasten wird gleichfalls durch das stete seitliche Nachgeben des Handgelenkes und das stete Zurückkehren der Hand in die „Deppe'sche Lage" hervorgebracht.

Obgleich es einem Nichteingeweihten schwer verständlich sein dürfte, so ist die Einheitlichkeit der Lehre doch so vollkommen, dass alle ästhetischen Momente und Erfordernisse, alle dynamischen Accente, sowie Phrasirung und Rhythmus, durch diese Handhaltung und in dieser einfachen Bewegungsform Ausdruck finden. Durch innige Sammlung und ernste Selbstbeherrschung kann hier das Höchste erreicht werden.

Jedenfalls hat Deppe den kürzesten und direktesten Weg zur Erreichung des hohen Zieles vorgezeichnet, indem er uns durch sein System eine vom tiefsten künstlerischen Verständniss durchdrungene, auf Naturgesetze sich gründende Wissenschaft hinterliess.

Seine Lehre ist nicht allein im ästhetischen Sinne von grösstem Einfluss auf die künstlerische Entwicklung des Menschen, da sie seinen Geschmack bildet und seine Urtheilskraft schärft, sie wirkt auch in moralischer Hinsicht erziehend, indem sie zur Verinnerlichung drängt. In ihrer, den Geist so ganz beschäftigenden, und die Mittel zum Ziele klar beleuchtenden Einheitlichkeit, wird derjenige, der sich ihrem Studium zugewendet, stets volle Befriedigung finden. Sogar der nicht musikalisch ausübende, aber gebildete Mensch wird vom rein psychischen Standpunkt aus, der Schönheit und Harmonie, die in so fesselnder Weise sich in dem uns durch Elisabeth Caland unterbreiteten Deppe'schen System verbindet, sein tiefes Interesse nicht versagen können.

Dass sich die Zahl der Anhänger der Deppe'schen Lehre seit dem Erscheinen des besprochenen Buches sehr bedeutend vermehrte, ist ein Beweis, wie allgemein der Wunsch nach einer Vertiefung des Klavierstudiums sich fühlbar macht.

Eine französische Uebersetzung ist erschienen, unter dem Titel Réforme Pianistique, Systeme Deppe par Elisabeth Caland, Traduction authorisée avec Préface et Annotations par M. L'Huillier (Bruxelles Schott Frères 1899). Eine holländische Herausgabe befindet sich im Druck, während eine Uebersetzung in's Englische vorbereitet wird.



Haltung der Hand bei gehobenem Gelenk.

Die glückliche Verschmelzung des psychischen mit dem Physischen, öffnet der Lehre weite Bahnen, denn schon ist man bemüht, dieselbe auch für andere Instrumente nutzbar zu machen. In einem Bericht der Ehrlich'schen Musikschule Dresden aus dem Lehrjahre 1897—1898 publizirt der junge Violinist Herr M. B. Hildebrandt, als Lehrer an der Schule thätig, dass er die Deppe'schen Prinzipien auf das Violinspiel zu übertragen gedenkt. Er schreibt: „Meine in der Belgischen Schule gemachten Erfahrungen im methodischen Violinspiel fand ich in dem Werke „Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels" von Elisabeth Caland zu einer thatsächlich geistvollen Methode ausgearbeitet. Bei Uebertragung dieser für Klavier in vollkommen fasslicher Weise ausgearbeiteten Methode auf andere Instrumente, bleibt die Grundlage die gleiche. Der Gebrauch der Glieder aber wird natürlich, den dem entsprechenden Instrumente nach verschiedener sein".

Eine Angabe verschiedener Lehrkräfte, die nach dem oben angegebenen System unterrichten, dürfte hier am Platze sein:

Frl. Elisabeth Caland, Charlottenburg, Goethestr. 80.
Frl. Anna Thilo, Charlottenburg, Cauerstr. 8.
Frl. Elisabeth Thieme, Charlottenburg, Cauerstr. 3. (für Elementarunterricht)
Frl. M. L'Huillier, Dresden-Altst., Gutzkowstr. 19.
Herr Emil Söchting, Magdeburg N., Abendstr. 16b.
Frl. Ida Frisch, Zürich Schweiz, Oberdorf 26.
Herr C. A. Ehrenfechter, London. W. Hannoverstreet, 14.
Miss Amy Fay, New-York. U. S. Amerika. 66 West 56 th Street.

Ausser dem hier besprochenen Buche sind noch folgende Schriften über die „Deppe'sche Lehre erschienen:

„Musikstudien in Deutschland von Amy Fay, Verlag Robert Oppenheim, Berlin 1882.

„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels" von Hermann Klose, Verlag Nolte, Hamburg 1885.

„Technical Study in the Art of Pianoforte playing on Deppe's Principles" C. A. Ehrenfechter. London, William Reeves, 3 Edition 1890.

„Die Lehre des freien Falles" von E. Söchting. Verlag Otto Wernthal, Berlin 1895.

Es sei hier noch erwähnt, dass der Verfasser des letztgenannten Werkes Herr E. Söchting, ein eifriger Vertreter der Deppe'schen Lehre, im November und Dezember 1898 vor zahlreich erschienenen Mitgliedern des Musiklehrervereines zu Magdeburg zwei Vorträge über Deppe's System des Klavierspiels gehalten, die ungewöhnliches Interesse erregten.

Schliesslich dürfte es am Platze sein, den Lesern hier den Auszug eines Briefes von Amy Fay aus New-York vom 17. Juli 1899 an Elisabeth Caland, zu unterbreiten, welchen wir hier folgen lassen.

„Ich wünsche Ihnen Glück zu ihrem so klar und schön geschriebenen Werke. Sie haben Deppe's Prinzipien mit grosser Wahrheit und Treue wiedergegeben auch die illustrirenden Bilder der Handpositionen sind ausgezeichnet und merkwürdig gut gelungen. Als ich Ihr Buch las, war mir zu Muth, als hörte ich Deppe sprechen, auch darum machte es einen so gewaltigen Eindruck auf mich". *

Anna Thilo.

*) In Bezug auf die am Eingang dieses Artikels in No. 11 erwähnte Unterredung zwischen Hrn. Prof. E. Breslaur und Frl. E. Caland füge ich noch nachträglich hinzu, dass ich derselben beiwohnte und nur bestätigen kann, was die Verfasserin des vorstehenden Artikels über dieselbe berichtet. A. M.

Zwei neue Klavierschulen.

Kritische Besprechung von **Heinrich Germer.**

II. Reform-Klavierschule für Schule und Haus

von den ersten Anfängen bis zum Studium der Klassiker von

August Reiser.

(Verlag von C. Merseburger, Leipzig.)

(Schluss.)

In einem Vorworte, datirt „Haigerloch in Hohenzollern im August 189[illegible]“ weist der Verfasser seine reformatorische Befähigung wie folgt nach: „Während meiner vieljährigen Thätigkeit als Chefredakteur von musikalischen Zeitschriften, welche hauptsächlich in gebildeten Dilettantenkreisen Eingang gefunden haben („Neue Musikzeitung“ und „Musikalische Jugendpost“) sind so viele Fragen und Ansichten über Musik und speziell Klavierspiel an mich herangetreten, die zur Genüge das Bedürfniss und die Wünsche des Publikums kundgegeben haben. Soweit es sich mit pädagogischen Grundsätzen vereinigen lässt, haben sie mir nicht zu unterschätzenden Anhalt zum Aufbau eines Systems gegeben, welches eine durch lange praktische Lehrthätigkeit gewonnene Erfahrung den Wünschen und Bedürfnissen des Publikums anpasst.“

In einer Einleitung wird zunächst das Nöthige mitgetheilt über Haltung der Arme, Hände und Finger und durch Figuren illustrirt. Darin schreibt der Verfasser: „Um diese Haltung zu erlangen, lege der Schüler die Hand platt auf den Tisch und ziehe, während ihre Innenfläche die Tischplatte berührt, die Finger krallenartig nach innen, so dass deren Vordergelenke fast senkrecht stehen und Fingerknöchel, Handgelenk und Ellenbogen nahezu eine gerade Linie bilden.“

Diese Reformidee ist neu, denn bisher kannten die Klavierpädagogen das krallenartige Nachinnenziehen der Finger nicht, auch waren sie der naiven Ansicht, dass die Begriffe „Gelenke“ und „Fingerglieder“ etwas verschiedenes bedeuten und dass in Folge dessen nicht die Vordergelenke, sondern das Nagelglied der Finger fast senkrecht zu stellen sei. Es ist daher zu befürchten, dass diese neue Idee in den musikpädagogischen Kreisen wenig Anklang finden wird.

Die Einleitung bringt alsdann Anschlagübungen mit gefesselten Fingern, darauf werden die Violin-Noten vorgeführt im Umfang vom kleinen g bis zum $\bar{\bar{c}}$ und schliesslich eine Anzahl Fingerübungen nach Ziffern.

Die I. Abtheilung des Notentextes führt das gebundene Spiel nach Noten ein.

Seite 1 bringt zuerst nochmals Uebungen mit Stützfingern, sodann mit freistehenden Fingern.

Auf Seite 2 und 3 erscheinen 14 Uebungen für beide Hände mit Notenwerthen von Ganzen, Halben und Vierteln, die Noten sind nur auf einem System notirt im 4/4, 3/4 und 2/4 Takt in den Handlagen von $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ als Parallel-Oktaven. Darauf treten Uebungen auf mit Notirung auf 2 Systemen, ebenfalls in Oktav-Parallelen in Handlagen vom kleinen g und $\bar{g}$, wie auch in den benachbarten Lagen von a und h.

Die 20. Uebung erscheint nach des Verfassers Angabe in eintheiliger Liedform, in Wirklichkeit ist dies eine achttaktige Periode (4 4), an der der Schüler nach Vorder- und Nachsatz wie nach Motiven und Abschnitten erklärt wird, zugleich soll daran das Auswendigspielen erlernt werden.

Den Uebungen 21 bis 25 sind Texte unterlegt, denn der Schüler soll auch Singen daran erlernen. Voran geht folgende Bemerkung: „Zur Bildung des Ton-, Takt- und Formensinns ist es vortheilhaft, wenn der Schüler seine Uebungen mit Gesang begleitet. Bei dieser Gelegenheit kann ganz wohl schon darauf gesehen werden, dass eine dem Alter entsprechend gute Aussprache erzielt werde, d. h. dass die Vokale thunlichst Ausgleich und die Konsonanten scharfe Artikulation (Aussprache) erfahren, ohne jedoch hart zu werden.“

Die Uebungen 26 bis 29 sind dem vierhändigen Spiel gewidmet, darauf folgen 3 zweihändige Uebungen, in denen Pausen neu eingeführt werden, und ein vierhändiges Stück von 24 taktigem Umfang.

No. 34, betitelt „Die Abendglocke“, führt nach des Verfassers Angabe „erweiterte Liedform“ ein als zwei achttaktige Theile mit je viertaktigem Vorder- und Nachsatz. Der Kenner wird darin eine 16 taktige Periode (8 8) mit 4 viertaktigen Abschnitten erblicken.

Den Noten ist Text unterlegt. Dem Schüler aber wird die dreifache Aufgabe gestellt: Spielen, Singen und Auswendiglernen.

Die beiden nächsten Nummern führen Achtelwerthe ein wie den 3/8 und 6/8 Takt. Daran reihen sich 2 Liedchen zum Spielen und zum Singen.

Spielten bisher beide Hände das Gleiche in Oktaven-Parallelen, so treten jetzt auf Seite 10 Uebungen auf, die für jede Hand Anderes, meist auch in verschiedener Rhythmik enthalten, auch werden darin Sechzehntelwerthe neu eingeführt.

Erfahrungsgemäss bereitet das Auftreten verschiedenen Inhalts in beiden Händen dem Schüler

grosse Schwierigkeiten, zumal wenn es, wie hier unvermittelt auftritt und rastlos fortschreitet.

Auf Seite 14 tritt der Bass-Schlüssel auf und führt die Bassnoten vom grossen c bis zum $\bar{g}$ vor. Seite 15 bringt Dynamik: p, mf, f, sf, cresc., dim., auch rit. und die Fermate. Auf Seite 17 werden die Versetzungszeichen erklärt und die G-dur-Tonart eingeführt.

Doppelgriffe (Terzen) erscheinen auf Seite 20, sogar erschwert durch Hinzutritt von je 3 Stützfingern, auch wird der Tonsatz der Uebungsstücke, der bisher zweistimmig war, jetzt drei-, ja selbst vierstimmig. Seite 23 bringt die D-dur-Tonart, wie Spannungen bei Septumfang, Seite 24 die A-dur-Tonart und Stücke mit Phrasirungsbogen.

Auf der 26. Seite wird Staccato aus dem Handgelenk eingeführt wie die F-dur-Tonart, auf Seite 29 die B-dur-Tonart, auf Seite 30 die Es-dur-Tonart nebst Triolen und Sextolen. Damit endet die I. Abtheilung.

Lässt man nun nochmals den prüfenden Blick rückwärts schweifen und überschaut, was auf 32 Seiten Alles gelehrt worden, so muss man staunen über den umfangreichen Lehrstoff, den der kühne Reformator hier zusammengedrängt hat. Erfahrene Praktiker des Elementarunterrichts werden darob bedenklich die Köpfe schütteln und sich kaum getrauen, solchem Siebenmeilenstiefel-Fortschritt mit ihren Schülern folgen zu können.

In der II. Abtheilung (reichend von Seite 33 bis 81) wird zunächst das technische Figuren- und Läuferwerk weiter entwickelt an Fingerübungen und Etüden, auch werden, damit die Sache nicht zu trocken wird, bearbeitete Volkslieder und Opernmelodien eingeflochten, die sich modulatorisch im Bereiche der bisher aufgetretenen 7 Dur-Tonarten bewegen.

Auf Seite 54 werden neu eingeführt: die E-dur-Tonart, später die Moll-Tonarten A-, E-, D-, G- und C-moll und die chromatische Tonleiter. Nach Uebungen mit Dreiklangs-Arpeggien treten sodann die Dur-Tonarten H-dur, Des-dur, Ges-dur und Fis-dur auf, an die sich die Moll-Tonarten H-moll und F-moll anschliessen.

Der II. Theil (umfassend die Seiten 81 bis 120) wird nach ähnlichem Plan ausgeführt.

Zuerst treten die Molltonarten B-moll, Es-moll, Cis-moll und Gis-moll auf.

Darauf erscheinen Uebungen mit den Verzierungen: Vorschlag, Doppelvorschlag, Schleifer, Pralltriller, Mordent, Doppelschlag und Triller. Alsdann werden vorgeführt die Tonarten As-dur und Fis-moll.

So hätte denn der Schüler nun glücklich innerhalb 96 Seiten 13 Dur- und 12 Moll-Tonarten bezwungen. Da drängt sich dem geneigten Leser gewiss die Frage auf: „Beherrscht er diese 25 Tonarten aber auch technisch nach ihren Ton- und Tastenverhältnissen, sind ihm ihre harmonisch-modulatorischen Grundlagen klar zum Bewusstsein gebracht und durch genügende Uebungen und Stücke so eingeprägt worden, dass er sich in ihnen heimisch fühlt?" —

Leider kann eine bejahende Antwort nur abgegeben werden hinsichtlich der C-, G-, D-, A-, F- und B-dur-Tonarten, da diese genügend an Stücken verschiedensten Charakters geübt werden. Für die übrigen 19 Tonarten besteht der Uebungsstoff lediglich aus der betreffenden Tonleiter und einem oder zwei Stückchen, für E-dur sind 4, aber für Fis-dur ist gar kein Uebungsstück vorhanden.

Seite 87 bringt ein Kapitel, betitelt „Das ausdrucksvolle Spiel". Als Hilfsmittel werden angeführt: a) das Arpeggio und Tremolo, b) das Staccato und c) das Phrasiren und dafür nähere Erläuterungen und allgemeine Winke gegeben. Dann folgen eine Anzahl Stücke, die nach des Verfassers Ausspruch „Beispiele guter Phrasirung und entsprechender Vortragsweise" sein sollen. Leider bestätigen deren Bogenführung und die darin angebrachten dynamischen Zeichen solche Behauptung nicht!

Die Entwickelung des weiteren Lehrgangs nach Etüden und Tonstücken macht sich der Verfasser von jetzt an aber bequem. In einer Fussnote schreibt er: „Als weiterer Lehr- und Unterhaltungsstoff in der Zwischen- und nachfolgenden Stufe sei empfohlen" und lässt dann eine Liste von Titeln zwei- und vierhändiger Stücke und Etüden der verschiedensten Autoren folgen. In der Schule aber lässt er es sich jetzt angelegen sein, den noch fehlenden technischen Uebungsstoff abzudrucken.

Seite 103 erscheint die chromatische Tonleiter in der Gegenbewegung wie in Terzen- und Sextenparallelen. Nach einem Tonstück tritt die D-dur-Tonleiter im Umfange von 4 Oktaven auf mit der Anweisung, nach ihrem Modelle alle Dur- und Molltonleitern zu üben.

Eine Czerny'sche Etüde folgt. Dann treten auf Modelle für Dezimen- und Sextenparallelen, darauf für Dezimen aufwärts und Sexten abwärts, ebenso für Sexten aufund Dezimen abwärts, wie in Terzen und in der Gegenbewegung im Umfange von 4 Oktaven in allen Dur- und Moll-Tonleitern zu üben. Abermals folgt eine Czerny'sche Etüde.

Dann kommen Uebungen mit dem verminderten und Dominant-Septakkord, denen sich 3 kurze Etüden und 2 Stücke anreihen. Darauf folgen „Doppelläufe in Terzen, Quarten, Sexten und Oktaven" sowohl in Uebungs- wie Etüdenform.

Jetzt erscheint wieder eine umfangreiche Fussnote, lautend: „Als weiteres Spielmaterial, das auch in die Vorstufe noch theilweise passt, im allgemeinen aber als weiterer und späterer Bildungs- und Unterhaltungsstoff dienen soll — in thunlichster Schwierigkeitsfolge — empfohlen:" und abermals werden eine grosse Menge Tonstücke verschiedenster

Gattung nach ihren Titeln aufgeführt. In der Schule selbst aber werden jetzt als Gipfelpunkte von deren musikalischem Aufbau abgedruckt: Glückes genug von R. Schumann, Moment musical (op. 94, No. 3) von F. Schubert, Gigue von Mozart, Romanze von C. Czerny, Caprice (op. 16, No. 3) von Mendelssohn und Notturno von Field.

Damit endet der praktische Theil, dem noch ein theoretischer Anhang „Kleine Akkord- und Akkordverbindungslehre" folgt, vom Verfasser mit folgenden Worten eingeleitet: „Der Klavierunterricht soll den Musikschüler allseitig bilden, soll das Denkvermögen, die Phantasie und das Gedächtniss desselben wecken und pflegen, soll, kurz gesagt, ihn voll und ganz musikalisch machen. Der nachfolgende kurze Abriss der Akkord- und Akkordverbindungslehre will zu diesem Zwecke dadurch beitragen, dass er den Musikschüler in elementarer, praktischer Weise in das Wesen der Harmonielehre, speziell des vierstimmigen Tonsatzes einführt und ihn befähigt, Akkorde nach freier Wahl zu verbinden und gegebene Melodien selbständig zu begleiten. Eine ebenso lohnende, als interessante Aufgabe!"

Auf ganzen sieben Seiten wird sie vom Verfasser gelöst. —

Nach dem Vorstehenden ist es wohl ausser Frage, dass dieses Lehrbuch den stolzen Titel „Reform-Klavierschule" kaum rechtfertigt! Sein Inhalt unterscheidet sich qualitativ wenig von den landläufigen Schulwerken, die dem Elementarunterricht für Kinder zu Grunde gelegt werden. Seine Methode für das Erlernen der Noten wie der Anschlagsarten, für die Einführung der Tonarten, der Akkorde und anderer technischen Zweige gleicht der übrigen. Die Anhäufung technischen Ballastes, der keinerlei Verwerthung in den nachfolgenden Musikstücken findet und somit eine ganz unnütze Belastung für den Schüler darstellt, findet sich hier wie dort. Der Fingersatz ist zwar im Allgemeinen nach rationellen Grundsätzen gebildet, doch haftet ihm viel Ueberflüssiges an, das nur das Lesen erschwert, andererseits sind wieder andere Stellen lückenhaft bezeichnet, ja in dem musikalischen Gipfel der Schule fehlt in der Romanze von Czerny wie in der Caprice von Mendelssohn jeder Fingersatz. In der Auswahl der zwischen Uebungen und Etüden eingeschalteten Musikstücke zeigt sich ein besserer Geschmack; das Nützlichkeits-Princip ist jedoch derart leitend, dass wirklich schöne Tonstücke doch nur wie Oasen in der Wüste erscheinen.

Sollte von der Schule eine neue Auflage nöthig werden, so wird der Verfasser wohlthun, sie einer gründlichen Umarbeitung zu unterziehen und die hier aufgewiesenen Uebelstände durch eingreifende Reformen zu beseitigen.

Denn „Für die Erziehung der Jugend ist nur das Beste gut genug!"

---

36. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins in Bremen.

Die diesjährige Zusammenkunft der Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war nach Bremen verlegt worden, hier fanden vom 24. bis 27. Mai die sich anschliessenden Festkonzerte statt. Eine Reihe interessanter Novitäten stand in Aussicht, und da sich auch das Wetter endlich frühlingsmässig anliess, versprach ein Ausflug in die alte Hansastadt lohnend zu werden. Bremen macht gleich bei oberflächlicher Bekanntschaft auf den Besucher einen ungemein angenehmen Eindruck. Es verbindet die helle Freundlichkeit moderner Städte mit den ehrwürdigen Reizen mittelalterlicher Architectur. Dabei ist alles so appetitlich wie die mit Recht berühmte Verpflegung. Auch wer, wie der Schreiber dieses, weder an dem vom Senate den Gästen der Stadt im alten Rathauskeller gegebenen Feste noch an der vom Norddeutschen Lloyd veranstalteten Fahrt nach Helgoland theilgenommen, konnte ein paar behagliche und anregende Tage verleben. Ich muss gestehen, dass die Besichtigung Bremens mich ebenso interessirt hat, als das Programm der Festkonzerte.

Die Tendenz des Musikvereins ist seit Liszt, seines Begründers, Zeiten eine fortschrittliche gewesen. Nicht immer ist dieser Standpunkt gleich stark betont worden, nicht immer konnte er es sein. Die Gegenwart führt den Verein in ein gewisses Dilemma. Auf der einen Seite soll die Fahne des Fortschritts hochgehalten werden, auf der anderen darf der ausgesprochene Zweck, der schaffenden Generation zum Wort zu verhelfen, nicht ausser Acht gelassen werden. Nun geht aber durch unsere jüngste Tonkunst ein entschieden reaktionärer Zug. Wie man auf dem Gebiete des Dramas Wege anzubauen versucht, die neben dem Drama Richard Wagners neuen Zielen zuführen, so neigen auch in anderen Zweigen der Musik gerade die begabtesten Köpfe zur Umkehr, oder doch wenigstens zum Haltmachen, zu einem gewissen Kompromiss. Einzig Richard Strauss vertritt eine extreme Richtung, aber er steht ziemlich vereinzelt da. Aus den Werken unbedingter Fortschrittler wird es immer unmöglicher, ein viertägiges Programm zusammenzustellen. Es hat auch bei der heurigen Versammlung nicht an Stimmen gefehlt, die das lebhaft beklagt haben.

Die Signatur der Festkonzerte ist mit der Thatsache gegeben, dass das einzige fortschrittliche Werk (neben den Liszt'schen), zugleich das einzige von

höherer Bedeutung, das gemacht wurde, keine Novität, sondern das seit Jahr und Tag bekannte und gewürdigte „Heldenleben“ von **Richard Strauss** war. Der jüngere Nachwuchs lenkt mehr oder weniger in ältere Bahnen ein, ohne jedoch erfindungskräftig genug zu sein, die Theilnahme des Hörers dauernd an sich zu fesseln.

Da wurden zuerst Theile aus einem umfangreichen geistlichen Werke von **Felix Draeseke** gemacht. Sein „Christus“ ist ein Cyclus von Oratorien, deren jedes wieder in mehrere Abtheilungen zerfällt. Das Leben und Wirken des Heilandes getreu nach den Worten der Schrift, ist die textliche Unterlage. Die dramatisirte Form, die jedes erzählende Element ausschliesst, ist nicht neu, sie findet sich schon im „Christus“ von Kiel. Was nun den Werth anderer Kompositionen ausmachen könnte: die gediegene, kunstvolle Arbeit, die vornehme Haltung, die frei von jeder Effekthascherei auch innere gehobene Empfindungsart des Komponisten, bei einem Werke, das sich des höchsten Stoffes bemächtigt, fällt es nicht sonderlich in's Gewicht. Hier bedarf es in erhöhtem Maasse einer ursprünglichen Gestaltungskraft, eines „eigensten Gesanges“, jener Gabe, uns unmittelbar zu packen und das Erschaute überzeugend in Tönen darzustellen. Draeseke's Musik wurde, wie sie es verdient, achtungsvoll aufgenommen. Schon die wenigen Bruchstücke wirkten in ihrer Art ermüdend: das Ganze hintereinander aufzuführen, dürfte unmöglich sein, so viele Kunstfeinheiten auch das Interesse der Fachmusiker erregen.

Neben dem „Heldenleben“ stellte sich als bedeutsamste Erscheinung **Christian Sinding**'s Violinkonzert, das gleichfalls keineswegs mehr neu ist. **Henri Marteau** spielte es mit wundervoll weichem Tone und glatter Technik; vielleicht wäre hier und da eine markigere, charakteristische Auffassung am Platze gewesen. Der Beifall war ein ungetheilter. An dritter Stelle wäre die „Dramatische Fantasie“, ein preisgekröntes Werk von **Philipp Scharwenka** zu nennen. Es ist eine dreisätzige Sinfonie (in D-moll), deren Mittelsatz allerdings ganz frei gestaltet ist. Mit Ausnahme dieses Andantes, dessen Themen weniger prägnant und bedeutend sind, scheint mir Alles sehr glücklich erfunden und meisterlich verarbeitet. Nicht Originalität, aber innere Lebendigkeit und eine natürliche und wohlklingende Instrumentation sichern dieser Musik eine erfreuliche Wirkung.

Nicht in demselben Umfange lässt sich das von **Wilhelm Berger**'s zweiter Sinfonie behaupten. Auch hier imponiren formelle Geschicklichkeit, Orchestertechnik und künstlerischer Ernst und Vornehmheit; aber das breiter und tiefer angelegte Werk beanspruchte um so gebieterischer auch einen bedeutenderen Gedankengehalt. Gegenüber seiner ersten in B. giebt Berger in dieser H moll-Sinfonie ein mehr düster gehaltenes Stimmungsbild. Der erste Satz weist in Farbe und Zeichnung wohlgelungene Züge auf, der letzte, der in einem schön empfundenen thematisch mit dem Vorhergehenden verbundenen Schluss ausklingt, würde noch besser wirken, wenn er nicht, wie übrigens das Ganze, zu lang ausgesponnen wäre. Die Mittelsätze lassen am meisten das vermissen, wofür die selbstgewählte Form den Maassstab bietet, die Originalität und zwingende Urkraft der Themen. In der Verarbeitung zeigt sich überall der Meister und feine Musiker, der in freier Weise an die klassischen Meister anknüpft; auch verleugnet sich nirgend die Berger eigenthümliche, wohlthuende Natürlichkeit und Aufrichtigkeit, die allen falschen Gethue verschmäht. Sein Werk fand eine herzliche Aufnahme.

Ueber die Sinfonie **Felix Weingartner**'s (in Es-dur) werden die Meinungen vielleicht sehr auseinandergehen. Mir bestätigte sie das eminente Können des Mannes und sein frisches, herzhaftes Musikempfinden. Die Farben des Orchesters beherrscht Weingartner wie Wenige, aber wo er zu erfinden beginnt, verlässt ihn jede Selbstkritik. Mit den Allüren eines grossen Sinfonikers bringt er Gedanken von Beethoven, Raff, Wagner etc., mengt eine altbekannte Volkshymne darunter und drapirt das Ganze zu einer theatralischen Wirkung. Um der Person des genialen Dirigenten willen wird man seiner Arbeit mit Interesse begegnen, eine Bereicherung unserer Orchestermusik dürfte sie schwerlich bedeuten.

Zwei neue Klavierkonzerte standen des weiteren auf dem Programm. Dasjenige von **Otto Neitzel** musste ausfallen, da es zu spät fertig geworden und nicht genügend probirt werden konnte. **Emil Sauer** erfreute weniger durch seine Komposition, als durch die Art, wie er sie spielte. Sein Konzert ist grossen Mustern geschickt nachempfunden, für das Soloinstrument wirksam gesetzt, aber musikalisch wenig werthvoll. Originelles taucht kaum irgendwo auf, dagegen machte sich, besonders im Schlusssatz, eine bedenkliche Neigung zum Trivialen geltend. Fein und sauber gearbeitet sind die Variationen über ein Händel'sches Thema von **Frank L. Limbert**; an kleineren Arbeiten ist ein Sinfoniesatz der talentvollen **Cornelie van Oosterzee**, sowie mit Orchester begleitete Gesänge von **Rudolph Buck** und **Emil Liepe** zu nennen.

Ausser den drei grossen Orchesterkonzerten fanden noch Kammermusikaufführungen mit zum Theil neuen Werken statt, denen ich leider nicht beiwohnen konnte. Die Versammlung, die sich zu diesen Veranstaltungen eingefunden hatte, war eine zahlreiche und glänzende. Die anwesenden Komponisten, besonders Richard Strauss, wurden lebhaft gefeiert. Für das gute Gelingen des Festes gebührt der Dank an erster Stelle dem Dirigenten **Karl Panzner**, der sich bei dieser Gelegenheit ganz hervorragend bewährte. An der Spitze des recht tüchtigen Bremer Stadt-Orchesters (Konzertmeister **Ferdinand Schleicher**) und des durch andere Vereine verstärkten Philharmonischen Chores waltete er mit kraftvoller Energie und grosser musikalischer Feinfühligkeit seines nicht immer leichten Amtes.

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb

— Am 23. Mai, dem Geburtstage des leider so früh heimgegangenen Prof. Emil Breslaur, des Begründers dieser Zeitung und des bekannten Berliner Konservatoriums und Seminars, fand an dem mit blühenden Blumen und Kränzen geschmückten Grabe des Verewigten eine kleine ergreifende Feier statt. Eine grosse Anzahl Lehrer und Schüler waren an dem herrlichen Sommermorgen hinausgepilgert und verweilten an der letzten Ruhestätte, die jetzt ein würdiges Monument ziert. Der Direktor des Konservatoriums erinnerte in einigen Worten an die grossen künstlerischen und menschlichen Verdienste des Verstorbenen und alle Anwesenden, unter welchen auch die Gattin und die Kinder, gelobten im Stillen auf's Neue, das Gedächtniss des theueren Verstorbenen hoch zu halten.

— Das 5. Heft der „Zeitschrift der Int. Mus.-Gesellschaft“ bringt an grösseren Aufsätzen: Arthur Pougin „M. Camille Saint-Saëns commе écrivain“, Maurice Chassang „La musique à Paris“, Robert Hirschfeld „Oper in Wien“ und Reinhold Starke „Noch einmal: Der Gesangunterricht an den höheren Schulen, speciell Gymnasien“. — Unter den „Notizen“ wird über ein gelungenes musikalisches Experiment berichtet, welches ein Mitglied der I. M.-G., Herr Dr. Ilmari Krohn, Organist in Tammerfors, ausführte. Er spielte in einem Kirchenkonzert das Choralvorspiel von J. S. Bach zu „Aus tiefer Noth“. Das Stück ist sechsstimmig und der Cantus firmus soll vom rechten Fuss auf dem Pedal vorgetragen werden, während der linke den Bass führt und auf den Manualen sich vier obere Stimmen aufbauen. Nun übergab er aber den Cantus firmus einem unisonen Chor von Männern und Frauen und spielte den Bass mit Verwendung beider Füsse. Es wurden im Ganzen vier Verse gesungen. Der erste Vers in schnellem Tempo mit sanfter Choralbegleitung auf dem zweiten Manual, der zweite Vers nach Bach's Bearbeitung mit reicher Orgelregistrierung, der dritte ebenso, aber mit vollem Werk, der vierte wieder wie der erste Vers. Die Wirkung war eine überraschend grosse. Die Einsätze des Chors waren nicht leicht, aber um so gewaltiger anzuhören. Besonders ergreifend wirkte der dritte Vers, wo der Chor trotz der umwogenden Orgelmassen im vollen Werk stets durchdrang.

— In Leipzig soll ein Musikerheim, ähnlich dem Dichter- und Schriftstellerheim zu Jena errichtet werden. Das Heim soll betagten, mit irdischen Gütern nicht gesegneten, schaffenden Künstlern, in erster Linie Komponisten, dann aber auch Dirigenten und Musiklehrern einen Ruheplatz gewähren. Zunächst ist nur an Leipziger Künstler gedacht. Wenn jedoch der Gedanke über Leipzig und Sachsen hinaus Anklang findet und die Mittel reich genug dazu fliessen, wird eine Erweiterung des Institute zur Aufnahme deutscher Musiker überhaupt geplant. Der Ertrag eines Festkonzertes, von Herrn Musikdirektor Zoellner geleitet, bildet den Grundstock zu der aufzubringenden Summe.

— Der kürzlich in Wien verstorbene, in weiten Kreisen als hervorragender Kunstfreund bekannte Nikolaus Dumba hat die in seinem Besitz befindlichen Autographen von Schuberts Symphonien der „Gesellschaft der Musikfreunde“, die übrigen Schubert'schen Manuskripte der Stadt Wien testamentarisch vermacht.

Im 1. Juniheft des „Kunstwart“ stellt Richard Batka die neueste „Wagnerlitteratur“ zusammen. Die erwähnenswerthesten Werke darunter sind: Henri Lichtenberger „Richard Wagner als Dichter und Denker“, deutsch von Oppeln Bronikowski (C. Reissner, Dresden), Maurice Kufferath „Musiciens et philosophes“, (F. Alcan, Paris), Eugen Thomas „Die Instrumentation der Meistersinger“ (F. Heckel, Mannheim), A. Prüfer „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth“ (E. W. Fritzsch, Leipzig), E. Wernicke „Richard Wagner als Erzieher“ (Beyer, Langensalza), O. Lüning: „Wagner als Dichter und Denker“ (Allg. Mus.-Gesellschaft, Zürich), A. Drews „Der Ideengehalt von Wagners „Ring der Nibelungen“ (H. Haacke, Leipzig). Endlich hat die Rundfrage des jungen Italieners Hugo Tomicich „Welches Werk Richard Wagners halten Sie für das beste“, 60 Beiträge ergeben, die in einem Buche vereint bei C. Schmidl, Triest, erschienen sind.

— Lortzing-Musikfest in Pyrmont. Am 30. Juni und 1. Juli findet in dem Bade Pyrmont, wo Albert Lortzing von 1826 bis 1833 wirkte, ein grosses Lortzing-Musikfest statt, gelegentlich dessen nur Tonwerke dieses Meisters, und zwar vorwiegend nur im Manuskript vorhandene, zu Gehör gebracht werden. An dem Theaterabende gelangt neben der letzten Oper Lortzing's „Die Opernprobe“ sein erstes selbstständiges Werk „Ali, Pascha von Janina“ zur Aufführung, in den Festkonzerten u. a. „Das Mädchen aus der Fremde“ (gemischter Chor), „Toast den Damen“ (Männerchor, der Pyrmonter Liedertafel gewidmet), „Hymne an die Musik“, „Chor der himmlischen Heerschaaren aus Faust II. Theil“ (gemischter Chor), „Die Himmelfahrt Christi“ (Oratorium in 2 Theilen). Der Chor zählt einige hundert Sänger aus verschiedenen Städten Waldecks, die Solopartien liegen in den Händen erster Künstler und Künstlerinnen. Die musikalische Leitung haben die Herren fürstlicher Kapellmeister Ferd. Meister-Pyrmont, Oberlehrer M. Sonnemann-Pyrmont und Theaterdirektor R. G. Kruse-Ulm übernommen, der einzige noch lebende Sohn Lortzings, der Regisseur Hans Lortzing-Berlin, führt die Theaterregie. Als Festschrift erscheint von Dr. R. Bürner-

Charlottenburg eine Broschüre „Albert Lortzing in Detmold und Pyrmont“, in welcher zahlreiche, bisher unbekannte Briefe Lortzing's veröffentlicht werden.

Der siebzigste Geburtstag Ed. Lassen's gab in Weimar zu Ehrungen des greisen Tondichters Anlass. Im Hoftheater fand ein Festkonzert statt, in dem die Kammersänger Karl Scheidemantel und Hans Giessen aus Dresden, die früher der Weimarer Bühne angehörten, mitwirkten. Sämmtliche Kompositionen, die zum Vortrage gelangten, stammten von Lassen, unter anderem kam die Musik zum ersten Bilde von Lassen's neuer Balletpantomime „Die Göttin Diana“ zur Aufführung. Aus dem überfüllten Hause, in dem sich auch der Grossherzog befand, wurden dem Jubilar freundliche Kundgebungen zu Theil, für die er schliesslich von der Bühne herab in herzlichen Worten dankte. Im Hoftheater wird eine bronzene Büste Lassen's Aufstellung finden, die von Freunden und Kunstgenossen des Tondichters gewidmet ist. Der Grossherzog hat den Jubilar durch Verleihung des Komturkreuzes des grossherzoglichen Falken-Ordens ausgezeichnet, die Erbgrossherzogin machte ein werthvolles Festgeschenk. Der Gemeinderath der Stadt hat in Würdigung der Verdienste Lassen's um das musikalische Leben Weimars einer neuen Strasse den Namen Lassenstrasse beigelegt. Lassen kam 1858 als Hofmusikdirektor nach Weimar und trat 1861 als Hofkapellmeister an die Stelle Franz Liszts.

Herr Dr. Carl Fuchs zu Danzig hat im Laufe des Mai den Cyklus seiner „Hörstunden“ unter stets steigendem Interesse des Publikums zu Ende geführt. In diesen „Hörstunden“ — Klavierkonzerten mit übereinstimmender Spielfolge und gemeinverständlichen, kurzen historischen Erläuterungen — hat Dr. Fuchs Werke von Bach, Beethoven und Schumann vorgetragen, denen sich die Meister der Etüde gesellten: Cramer, Moscheles, St. Heller, Chopin, Henselt und Hugo Riemann. Von Bach kamen sechs grosse Orgelfugen in Liszt'schen und Tausig'schen Uebertragungen zur Aufführung, von Beethoven sieben Sonaten und eine Reihe seiner Variationen, von Schumann seine beiden Sonaten, die Fantasiestücke, die Kreisleriana, die Symphonischen Etüden und die Fantasie in C-moll, dazu noch 31 Etüden der obengenannten Meister. Die Danziger Kritik spricht sich in warmer Anerkennung über das grossartige Unternehmen und in welcher rühmenswerthen Weise es von Dr. Fuchs durchgeführt, aus; bestätigt wird dies Urtheil für den Fernerstehenden schon dadurch, dass Dr. Fuchs vier der Vortragsabende wiederholen musste und dass die Zahl seiner Zuhörer im Laufe des Winters auf das Vierfache stieg. Dr. Fuchs beabsichtigt seine „Hörstunden“ im nächsten Winter mit neuen Programmen wieder aufzunehmen, zu den obigen Komponisten sollen noch Haydn, Mozart, Chopin und Brahms treten.

— Fräulein Elisabeth Simon zu Breslau, die seit mehreren Jahren unermüdlich für die Gründung eines Altersheims für Musiklehrerinnen in Schlesien thätig ist, hatte zum Besten desselben am 21. Mai eine musikalisch-dramatisch-choreographische Aufführung veranstaltet, für welche sie das Breslauer Stadttheater bewilligt erhalten hatte. Es kamen u. A. zur Aufführung Mendelssohn's Liederspiel „Heimkehr aus der Fremde“, lebende Bilder, von denen das eine ein altgriechisches Apollofest vorstellte, zu welchem von Schülern des Gymnasiums der im Jahre 1893 aufgefundene „Delphische Hymnus“ gesungen und Beethoven's Prometheus-Ouvertüre als Einleitung gespielt wurde. Die Schlussnummer bildete das kleine Wichert'sche Lustspiel „Als Verlobte empfehlen sich“. Die ganze Aufführung war eine äusserst gelungene, auch der pekuniäre Erfolg, der einem so edlen Zwecke dient, ein sehr erfreulicher. Frl. Simon verdient für die bewunderungswürdige Energie und Ausdauer, mit welcher sie ihre Kräfte der zu erstrebenden Gründung widmet, und somit für das Wohl ihrer Kolleginnen arbeitet, die wärmste Anerkennung.

Der geschäftsführende Ausschuss des Allgemeinen deutschen Musikvereins erschiene mit Genehmigung der hochherzigen Gründerin des Liszt-Museums zu Weimar, der Frau Fürstin Hohenlohe zu Wien, einen Aufruf an Alle, die Liszt im Leben nahe gestanden haben oder die sonst sein Schaffen zu würdigen wissen, zu erlassen, ihrerseits dazu beizutragen, dass das Liszt-Museum mit der Zeit ein vollständiges Bild des Lebens und Schaffens des Meisters darbiete. Es wird gebeten, Handschriften von Kompositionen und Schriften, Entwürfe und Skizzen dem Liszt-Museum zugängig zu machen, insbesondere auch im Hinblick darauf, dass die Bestände des Liszt-Museums mit der Zeit als eine möglichst vollständige Unterlage für eine kritische Ausgabe seiner Werke zu dienen vermögen. Weiter sind dem Liszt-Museum Briefe Liszt's, insbesondere Briefbücher, wie er sie in langen Zeiten seines Lebens geführt hat, und Abschriften von solchen Briefen, die der Besitzer im Original zu behalten wünscht, willkommen, des Weiteren Bilder aus seiner Jugendzeit, von seinen Eltern und aus dem Kreise der nächsten Verwandten, sowie Erinnerungsgegenstände aller Art, die die Zeit Franz Liszt's und sein Wirken in derselben veranschaulichen. — Diese Bitte ergeht namentlich an alle diejenigen, die in der Zeit, ehe die Sammlung seines handschriftlichen Nachlasses begonnen worden ist, von Personen, denen diese Handschriften auf die eine oder andere Weise zugängig waren, solche erworben haben. Im Allgemeinen wird auf freie Gaben der Verehrer Franz Liszt's zu rechnen sein, doch ist der Allgemeine deutsche Musikverein auch bereit, in solchen Fällen, wo früher durch Verschleuderung seitens Dritter Handschriften und dergleichen meist gegen bescheidene Beträge verstreut worden sind, den Aufwand, wo er angemessen erscheint, aus seinen Mitteln zu vergüten. So hofft der Verein, dass das Liszt-Museum durch Schenkungen und ergänzende Erwerbungen in den Stand gesetzt sein wird, zur Zeit der feierlichen Aufstellung des in seiner unmittelbaren Nähe zu errichtenden

Denkmals für Franz Liszt eine möglichst vollständige Sammlung von Werken und persönlichen Erinnerungsgegenständen als ein anderes Denkmal der grossen und liebenswürdigen Persönlichkeit des verehrten Meisters allen seinen Verehrern darbieten zu können.

Beim Aufräumen alter Noten ist, wie in der „Gub. Ztg." geschrieben wird, zu Guben in der Stadt- und Hauptkirche ein Tonwerk von hohem geschichtlichem Werth gefunden worden. Es handelt sich um die achtstimmige Bearbeitung des 119. Psalms nebst dem 100. Psalm und dem Magnificat von Heinrich Schütz, Kapellmeister zu Dresden vom Jahre 1671. Heinrich Schütz (Sagittarius) 1585—1672 war der Reformator der Kirchenmusik, Schüler Gabrielis in Venedig. Hervorragend sind seine vier Passionen, in denen er sich als grossartiger musikalischer Dramatiker und unmittelbarer Vorgänger von Sebastian Bach erweist. Schütz hat zahlreiche Kirchengesänge (auch die erste deutsche Oper) verfasst, die einst seinen Ruhm durch Deutschland trugen. Lange Zeit vergessen wie Bach, sind seine Werke neuerdings zu neuem Leben geweckt und werden mit Begeisterung aufgenommen.

Eine Nachbildung des altehrwürdigen Bach-Flügels, der ehemals im Besitze von Paul de Wit war und jetzt Eigenthum der Kgl. Instrumentensammlung zu Berlin ist, hat der Pianofortefabrikant Wilhelm Hirl in Berlin für den holländischen Bankier und Kunstmäcen D. F. Scheurleer im Haag angefertigt. Ueber diesen im grossen Ganzen gelungenen Versuch berichtet der Custos der Berliner Sammlung, Herr Prof. Dr. Oskar Fleischer, in Heft 6 der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft" wie folgt:

„Im Auftrage des Herrn D. F. Scheurleer im Haag fertigte der Klavierbauer Herr Wilhelm Hirl in Berlin eine Nachbildung des Bach'schen Clavicymbels an, die allen billigen Anforderungen entspricht. Der Klangcharakter des Clavicymbels ist beibehalten, wenn er auch vorläufig noch nicht ganz so glänzend und schwirrend ist, als bei seinem Vorbild. Die Spielart ist die gleiche, ebenso wie die ganze Einrichtung der Register, die nur hier viel bequemer liegen und leichter zu handhaben sind, als bei dem Original. Dabei aber sind alle Schwächen vermieden, die Stimmung ist haltbar, der Ton laut und weittragend, alle Konstruktionen kräftig durchgeführt und das Aeussere ansprechend, ohne anspruchsvoll zu sein.

Es hat dem Neuschöpfer des Clavicymbels gewiss nicht geringes Nachdenken verursacht, seiner schwierigen Aufgabe gerecht zu werden. Denn ein blosses mechanisches Nachbilden hätte zu nichts geführt, als zu unnützen Geldkosten. Um so mehr ist die Musikwissenschaft verpflichtet, den Werth seiner Arbeit in das rechte Licht zu setzen.

Jetzt, nachdem auch die praktischen Hindernisse beseitigt worden sind, die einer würdigen und authentischen Wiedergabe von alten Klaviersachen im Wege standen, kann sich Niemand mehr damit entschuldigen, dass er aus der Noth eine Tugend machen müsse. Nunmehr darf die Musikforschung auch ihre Stimme erheben und auch für Bach und seine misshandelten Kollegen der Klavier-Komposition endlich einmal Gerechtigkeit fordern: Suum cuique!" —

Herr Prof. Dr. Fleischer geht ähnlich von dem Grundsatze aus, „dass zum Spiele von Kompositionen für das Clavicymbel eben auch dasjenige Instrument gehört, für das sie gedacht und aus dessen Spielart, dessen Klangcharakter, dessen Wesen sie herausgewachsen sind, also das alte Clavicymbel selbst." Diesen Standpunkt, schreibt die Zeitschrift für Instrumentenbau, theilen auch wir ganz und gar, aber es müssten dann solche Aufführungen in kleinen Sälen, die gewissermassen einen mehr intimen, sozusagen häuslichen Charakter tragen, stattfinden, denn der genannte Ton ist zu wenig tragfähig, das haben auch die vielen Versuche von Pleyel-Wolff in Paris mit ihren neuen Clavecins auf's Deutlichste bewiesen.

— Einer der bekanntesten Musikkritiker Englands, Sir George Grove, ist, 80 Jahre alt, in London gestorben. Grove war ursprünglich Ingenieur und lebte als solcher lange Zeit in den englischen Kolonien. Seine Liebe zur Kunst liess ihm aber keine Ruhe. Er kehrte nach England zurück und betheiligte sich 1855 in hervorragender Weise an der Gründung der Crystal Palace-Konzerte. Auf einer längeren Reise, die er 1867 mit Sir Arthur Sullivan unternahm, entdeckte er in Wien die Manuskripte einer Anzahl Kompositionen von Franz Schubert. Grove war der erste Direktor des 1882 gegründeten „Royal College of Music" und der Hauptautor eines grossen Musiklexikons. Zu den Kompositionen Schuberts, die Grove entdeckte, gehörte das Trio in B-moll für Violine, Viola und Violoncell, das im Februar 1869 in der St. James-Hall in London von Joachim, Ries, Straus und Piatti zum ersten Male aufgeführt worden ist.

Bücher und Musikalien.

Virl. Aug. Lauer, op. 8. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.
E. W. Fritzsch, Leipzig.

Herrn Lauer's Lieder, die auf Texte von Uhland, v. Eichendorff, Mörike, Julius Wolff und E. M. Arndt komponirt sind, muss ich in ihrer Gesammtheit beurtheilen, denn sie sind fast ausnahmslos aus der Wiederholung einer Art zu komponiren hervorgegangen. Diese Art zu komponiren zeigt sich in dem Triebe des Strophenabschlusses zu suchen, als Modulationsmittel aus einem fremden Tonartenkreise in die Grundtonart oder aus letzterer in erstere gern die bekannte Kalbermusik des Dominantseptakkordes und des gleichklingenden übermässigen Quintsextakkordes zu benutzen. Einmal, am Schluss des „Winterliedes" von v. Eichendorff gelingt es

einer von der alltäglichen abweichenden Auflösung des übermässigen Sextakkordes ein wirkungsvolles Ausdrucksmittel abzugewinnen. Gemeinsame Elemente der Komposition sind ferner die hervorstechende Vertauschung der Dur- und Molltonart in der Harmonik, das fast als Manier wirkende musikalische Bedürfniss, abschliessende Verse oder einzelne Worte derselben zu wiederholen, die Klavierpartie aus einem, übrigens immer klaviergemässen, Figurationsmotive, nicht aber aus bedeutungsvollen, den dichterischen Inhalt vertiefenden oder erweiternden Motiven zu formen. Für eine Abschwächung des poetischen Gefühlsinhalts hält Ref. den Schluss von No. 4, „Er ist's" von Moerike, für harmonisch unsauber im 15. Takte derselben Nummer die Oktavenfortschreitung zwischen Singstimme und Klavierbass (Cis-H) und in No. 5, Takt 26—28, die Fortschreitung in Sekunden von Singstimme und Tenor des Klaviers auf dem zweiten Viertel des Taktes, für einen unberechtigten Eingriff in das Metrum des Dichters das Anbringen eines Anapästs im 3. Verse der 3. Strophe in Uhlands „Nachtreise" in Anbetracht der durchweg festgehaltenen Jamben und in Wolff's „Vergissmeinnicht" aus dem „Wilden Jäger" die Umwandlung des Anapästs auf der 3. Hebung im ersten Verse der 1. und 2. Strophe in einen Jambus, wodurch des Dichters Lebensbild aus der Vergangenheit in die Gegenwart gerückt wird. Die Singstimme ist sangbar gehalten, um sie vollkommen zur Wirkung bringen zu können, müssen die Vortragenden eine sichere Herrschaft über den Gesangston haben, eine Herrschaft und Stetigkeit der Stimme wie sie das klassische Dreiblatt Schubert, Schumann, Franz voraussetzt. Verschiedene Druckfehler, fehlende Versetzungszeichen, unrichtige Noten, werden die die Lieder Benutzenden richtig zu stellen haben.

Bruno Horwitz.

Cornelius Gurlitt, op. 212. „Feierstunden." 12 kleine leichte Tonstücke für Violine und Klavierbegleitung.

H. Litolff, Braunschweig.

Den Spielenden und Hörenden eine willkommene Gabe! Für Schüler, welche in der Bogentechnik bereits etwas gewandter und mit der 3. Lage bekannt sind, sehr geeignet. Die kleinen Musikstücke sind melodiös und geschmackvoll. Die Begleitung ist musikalisch anregend gesetzt, die letzte Nummer, ein kleines Capriccio, das in kanonischer Weise gearbeitet ist, verdient besonders hervorgehoben zu werden.

Ingobert Loewenthal.

J. Lauber, op. 5. Quartett (G-moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.

—, op. 6. Quintett (F-dur) über schweizerische Themen, für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.

—, op. 7. Sonate für Klavier (F-moll).

—, op. 8. Quartett (B-dur) für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Merkwürdige Musik! So oft sie auch Tonart, Rhythmus, Melodie wechselt, scheint sie immer dasselbe zu sagen. Wenn sie einen frischen Ton anschlägt, hat sie am meisten Charakter, aber Poesie, Ernst ist ihr versagt. So sind die Mollstücke viel schwächer als die Durstücke. Die Form ist sehr primitiv. Meistens könnte der Komponist am Ende der Durchführung schreiben: Da Capo den ersten Theil, das zweite Thema spiele man in der Tonica. Dann sobald dieses „unverändert" wiederholt worden ist: Schluss. Dabei ist die Behandlung des polyphonen Satzes gewandt, aber der Aufbau und die thematische Arbeit konventionell, ohne Logik. Das Klavier in den Kammermusikstücken hat neben virtuosen Stellen auch manche „Wüste" zu passiren. Wenn man von dem Quintett über schweizerische Themen etwa „lokale Farbe" erwartet, wird man sehr enttäuscht: weder Themen noch Verarbeitung haben irgend etwas Eigenthümliches. Das relativ beste Werk ist das Klavierquartett.

O. Nedbal. Silhouette }
J. Suk. Humoreske } In einem Heft

P. Neldner, Riga.

Diese Stücke sind nur als Scherze verständlich, denn es ist unmöglich, anzunehmen, dass die beiden Mitglieder des „Böhmischen Quartetts", denen die tiefsten Mysterien der Musik tägliches Brod sind, diese anspruchslosen Stückchen, anspruchslos in jeder Beziehung, ernst meinen könnten. Nun hat Herr Suk entschieden mehr Witz als sein Kollege, aber mit der Vornehmheit nehmen es beide nicht genau — das mag denn auch in einem Augenblick guter Laune vorübergehend amüsiren.

Paul Caro, op. 22. Capricci und Burlesken, sechs Klavierstücke.

—, op. 23. Acht Klavierstücke.

—, op. 24. Zehn Klavierstücke.

A. Robitschek, Wien.

Wenn Herr Caro Talent hat, was ja nach einigen gefälligen Melodien zu schliessen nicht unmöglich erscheint, so ist es doch jedenfalls noch so unreif, dass er besser thäte, noch lange nicht in die Oeffentlichkeit zu treten. Es fehlt ihm Geschmack, Selbstbeurtheilung, um unter seinen Einfällen zu wählen, die Form ist von erschreckender Unbeholfenheit, er hat gar kein Gefühl für Gleichgewicht der einzelnen Theile, der einfachste Liedsatz gelingt ihm nur zufällig. Wenn man eine so grosse Anzahl kleiner (ein- bis vierseitiger) Stückchen herausgiebt, so muss man noch mehr Kunst aufwenden, als für ein grosses Werk, welches durch die Höhe der Konzeption Fehler im Kleinen entschuldbar macht. Aber kleine Ideen und dann auch noch lässig ausgearbeitet — das entzieht dem Autor alle Sympathie und Achtung. Geradezu amüsant ist es zu sehen, mit welcher Vorliebe der Autor in den Tonarten mit vielen Kreuzen und Been sich bewegt.

H. Schmidt. Albumblatt für Klavier.

P. Neldner, Riga.

Ein hübsches, gut geformtes, leichtes Stück.

J. Vianna da Motta.

Giuseppe Martucci, Cinque Pezzi di G. F. Händel, transcritt. per Pianoforte.

Carisch & Jänichen, Mailand.

In 5 Heften liegen vor: Minuetto, Giga, Siciliano, Gavotta und Musetto. Es sind Uebertragungen aus Händel'schen Kompositionen für Streichinstrumente, von denen er in den Jahren 1732—1740 sechs Serien veröffentlichte, eine darunter für Oboe, eine zweite für Orgel und Streichinstrumente. Giga, Minuetto, Gavotta und Minuetto sind der 4. Serie „7 Sonaten für 2 Violinen und Bass“ entnommen. Siciliano ist ein Satz aus den „12 grossen Konzerten für Streichinstrumente“, von denen Händel verschiedene bei den Oratorienkonzerten aufführte. Martucci hat aus diesen fast ganz verschollenen Werken einige Perlen ausgewählt, und, obgleich es Uebertragungen sind, so zählen sie doch zu dem reizvollsten, was die heutige Klaviermusik bietet. Die Transkription ist in so vorzüglicher und vornehmer Weise ausgeführt, wie es nur aus der Feder eines feinsinnigen Tonpoeten möglich war. Der leise Hauch des Alterthümlichen, der die Stücke durchweht, der den alten Tanzformen anhaftet und besonders auch aus den Melodien klingt, wirkt in der diskreten und zarten Modernisirung doppelt reizvoll, es ist nicht genug zu rühmen, mit welcher Feinsinnigkeit Martucci diese Sätze für das Klavier und unser modernes Empfinden umgestaltet hat, aber es ist auch eine Mahnung, öfter zurück zu den alten Schätzen zu greifen, in denen eine Fülle vergessener, unendlich feiner Tonpoesien schlummern. Technisch sind die Bearbeitungen von Martucci nicht schwer, aber sie erfordern äusserst feines poetisches Verständniss und von beseeltem Empfinden geleitete Finger.

Anna Morsch.

Alexander Scriàbine, op. 19. Sonate Fantasie pour Piano.

M. P. Belaïeff, Leipzig.

Wir haben schon öfter auf die genialen Klavierkompositionen dieses so ausserordentlich talentirten russischen Componisten hingewiesen. Diese Fantasiesonate in Gis moll stellt an den Spieler ganz bedeutende Anforderungen, sowohl nach Seiten der Technik als des Vortrags. Im I. Satze taucht nach einigen Einleitungstakten ein schmerzvolles Motiv auf, welches bald dem prachtvollen H-dur-Seitensatz weichen muss. Wie eine Erlösung wirkt dieser wundervolle Uebergang nach H-dur. Mit harfenartigen Passagen beschliesst der Componist diesen schönen I. Satz. Der II. Satz, ein feuriges Presto (zugleich Schlusssatz) stellt an die Ausdauer beider Hände enorme Anforderungen; wird dieser Schlusssatz gut einstudirt, so ist er auch ausserordentlich dankbar. Auch die rollenden Triolenfiguren erfordern eingehendes Studium.

Alexander Scriàbine, op. 25. Fünf Mazurkas pour Piano.

M. P. Belaïeff, Leipzig.

Der jugendliche Autor hat sich bereits durch ein prächtiges Klavierkonzert (Fis-moll) vortheilhaft bekannt gemacht und darin grosse Erfindungskraft bewiesen. Von den Mazurkas ist jede in ihrer Weise wirksam. Voran die stark melancholische in F-moll, die in F-dur ausklingt. Besonders fesselt die 4. Mazurka durch gewählte Harmonik und feinen Klaviersatz. Dann seien noch die Mazurken in C-dur, E-moll (No. 3), die prachtvollen in Fis-dur und Fis-moll, H-dur und E-moll (letztere mit einer höchst geistvollen Schlusswendung) mit Nachdruck erwähnt. Besonders reich an modulatorischen Schönheiten ist die 2. Mazurka, welche Scriàbine mit dem übermässigen Dreiklang



beginnt. Für „gute“ Spieler werden daher Scriàbine's Kompositionen eine Quelle des reinsten Genusses bilden!

Richard Lange.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

Georg Thouret. Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker.

Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

E. Jockisch. Katechismus der Violine und des Violinspiels.

Verlag von **J. J. Weber, Leipzig.**

b. Musikalien.

W. Popp, op. 339. Kinderleichte Stücke zu 4 Händen.

Verlag von **G. A. Gassmann, Zürich.**

M. Reger, op. 20. 5 Humoresken.
—, op. 22. 6 Walzer zu 4 Händen.
—, op. 22. 6 Walzer übertragen zu 2 Händen.
—, op. 32. 7 Charakterstücke.
—, op. 33. Sonate Fis-moll für Orgel.
—, op. 34. Cinq Pièces pittoresques zu 4 Händen.
—, op. 36. Bunte Blätter.
—, op. 40. Zwei Phantasien für Orgel.
—, op. 44. 10 kleine Vortragsstücke.
—, 5 Specialstudien, Bearbeitung Chopin'scher Werke.

G. Lazarus. Mandanika. Melodienreihe zu 2 und 4 Händen.

Verlag von **Jos. Aibl, München.**

K Klindworth 3 Stücke aus Faust's Verdammung von H Berlioz

Verlag von **B. Schott's Söhne, Mainz.**

M. Reger, op. 27 Phantasie für Orgel.
—, op. 29. Phantasie und Fuge für Orgel.

Verlag von **Robert Forberg, Leipzig.**

W. A. Mozart: Die Alte. Lied für 1 Singstimme.

Verlag von **Richard Kaun, Berlin.**

L. Keller, op. 45. 4 Stücke für Violine und Klavier.
—, op. 47 Zwei geistliche Lieder

W Rinkens Vaise noble für Klavier

H. v Vignau, op. 4. Zwei geistliche Gesänge.
—, op 6. 3 Phantasiestücke für Klavier.

H. de Klerk Gesang der Begräbnissfrau, aus „Die drei Reiherfedern"

Verlag von **H. vom Ende, Köln.**

C. Kühner Vortragsalbum. Heft I II. III IV V

Ph. Scharwenka, op 100. Heimath. No. 3 H-dur

W. A. Mozart Urtext klassischer Musikwerke. Band I

Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Empfehlenswerthe Musikstücke.

4 händige Vortragsstücke für die Unterstufen.

Karl Klindworth: 24 Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten zur Ausbildung der Kunstfertigkeit im Klavierspiel. Pr. 4 Mk.
B. Schott's Söhne, Mainz.

Franz Kullak: 12 Etüden. II Abth. der „Harmonie auf dem Klavier" 2 Hefte à 3 Mk.
R. Sulzer Nachfolger, Berlin.

Albert Löschhorn, op. 118. „Studien". 3 Hefte à 4 Mk.
C. A. Challier & Co, Berlin.

Conrad Kühner: Etüden-Schule des Klavierspielers. Abth. X Vorschule zur Virtuosität. 3 Hefte à 2 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Anregung und Unterhaltung.

Das „Wiener Tagebl." veröffentlichte vor einiger Zeit vier Briefe Richard Wagner's, aus den Jahren 1875 bis 1880, die aus dem Nachlass Franz v. Jauner's stammen und an ihn selbst, der damals Direktor der Hofoper war, gerichtet sind. Von allgemeinem Interesse dürfte der nachstehende sein, der sich mit der Aufführung seiner Werke beschäftigt.

Mein werthester Gönner und Freund!

Sie Unermüdlicher! Muss ich Ihnen immer wieder auf Ihre freundlichen Einladungen ausweichend antworten, da Sie den nöthigen Grund meines Davonbleibens wohl verstehen — aber wie es scheint, nicht zugeben wollen? Sie haben doch sonst Phantasie, können oder wollen Sie sich die Ergebnisse eines erneuten Besuches von mir in Wien nicht ausmalen? Ich dächte, wir hätten doch genug davon das letzte Mal erfahren! Glauben Sie, dass die sechs Wochen im Winter 1875 als angenehme Erinnerungen in meinem Gedächtnisse leben? Selbst wenn ich mich gar nicht um Ihre Aufführungen bekümmern, keiner Probe beiwohnen und bloss auf gut Glück bei den Vorstellungen Figur machen wollte, würde ich, wenn ich nur über die Strasse gehe oder etwa einem Betteljungen ein Wort sagen würde, von einem Zeitungsschreiber im Koth herumgezogen werden, und — wie die Freunde nun einmal sind — Alles von diesen mir wieder erzählen lassen müssen. Nein, lieber Freund! Als ich am letzten Abend nach Ihrem üppigen Souper von Ihnen schied, wusste ich, dass ich nie wieder Wien betreten würde. (Es folgt, bemerkt hierzu das Wiener Tageblatt, eine Stelle, die sich wegen ihrer heftigen Angriffe auf noch lebende, als Musikkritiker thätige Persönlichkeiten der Wiedergabe entzieht.)

Nun aber, mein werthester Freund! Das ist ganz vortrefflich, dass Sie zu Zeiten Gesammtaufführungen meiner Nibelungenstücke geben, noch besser wäre es allerdings gewesen, wenn Sie die Stücke nur durch solch eine Gesammtaufführung zuerst eingeführt hätten. Jetzt aber, denke ich, wäre es doch gerathen, auch die Stücke einzeln, und zwar immer gerade dasjenige, welches Sie schön besetzen können, dem Publikum vorzuführen und auf diese Weise auch dem eigentlichen Repertoire einzufügen. Alle Teufel! Wenn Sie im ganzen Jahre zwei- oder dreimal nur den ganzen Cyklus geben wollen, so prägen sich die Sachen nie ein, und am Ende habe auch ich nichts Rechtes davon. Da Jäger nun einmal im „Siegfried" entschieden bei Ihnen gefallen hat, so behalten Sie ihn doch für diese Theile und geben Sie sie dann und wann. Allen Respekt vor dem Schweden. (Gemeint ist der seither verstorbene Tenorist Labatt). Aber besser wie er wird Jäger gewiss auch als Siegmund sein. — Aber! — Ja! Ich weiss schon. Da verstossen Sie gegen [illegible] na! ich sage nichts! — Also — wie Gott will. Gehe es, wie es gehe, seien Sie versichert, dass ich Sie immer lieb behalten werde und stets gern Ihrer gedenke! Dieses bleibt ausgemacht, das Andere — abgemacht.

Beste Glückwünsche und herzliche Grüsse von Ihrem stets ergebenen

Richard Wagner

Baireuth, 5. September 1878.

Briefkasten.

Hrn. **Th. Bolte, Budapest.** Da die Bezeichnung „A cappella" (a la cappella) italienischen Ursprungs ist, so halte ich die Schreibweise mit „pp" für die richtige, frage auf Ihren Wunsch hiermit jedoch an, ob es richtiger ist, „a capella" zu schreiben, nämlich mit e i n e m p.

Hrn. **H. Th. Hamburg, G. Br. Frankfurt a. O. C. P. Berlin.** Sendungen dankend erhalten.

Hrn. **R. R. Erlangen.** Ich bin gern bereit, die gewünschte Notiz zu bringen, ersuche jedoch um vorherige Einsendung des erwähnten Liederalbum.

Frl. **C. H. Mainz.** Ich habe das erwähnte Werk nicht erhalten.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Dieser Nummer liegt ein
Programm der historischen **Konzerte 46–50** des Professors Luigi Chiaffarelli in **Sao Paulo** (Brasilien) bei.

D. E.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S. Brandenburgstr. 21, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Dr. Hugo Riemann.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Es giebt Menschen, die uns durch die Vielseitigkeit ihres Könnens und Wirkens imponiren, andere, die mehr in die Tiefe gehen und auf einem abgegrenzten Gebiete eine um so gründlichere Ausbildung erreichen, selten findet sich Beides in der Person eines Einzigen vereinigt. Zu diesen seltenen Erscheinungen gehört unter den deutschen Musikern der Künstler und Gelehrte, dessen Porträt diese Blätter heute bringen, und dessen geistiges Bildniss ich in dem knappen Rahmen der vorliegenden Skizze zu zeichnen versuchen will. Hugo Riemann, der derzeitige Dozent der Musikgeschichte an der Leipziger Hochschule, verdient in der That die Bewunderung seiner Zeitgenossen ob der Universalität und Intensität seiner weitverzweigten Bethätigung. Was er als praktischer Musiker, als Komponist und Dirigent geleistet hat, genügt an sich, um ihm die Bedeutung eines tüchtigen Fachmannes zu geben. Viele Lieder und Klavierstücke, Sonaten, Kammermusik, (ein Streichquartett, ein Trio, eine Violinsonate), Klavier-Etüden und systematische Treffübungen für Gesang bekunden seine Begabung und technische Meisterschaft und zeigen, dass er nicht zu Denen gehört, die nur vom Standpunkt trockner Theoretiker aus über Musik reden. Und doch liegt der Schwerpunkt seines Schaffens auf einem ganz anderen Gebiete. In der Theorie seiner Kunst hat Riemann bahnbrechend gewirkt, hier zeigte er sich als einer der spekulativen Köpfe der Neuzeit, der es unternehmen durfte, in Anschluss an die Lehren von Helmholtz, Moritz Hauptmann und Anderen die theoretischen Anschauungen mit der Praxis der modernen Musik in Einklang zu bringen. Zugleich ist Riemann einer der gründlichsten Kenner der gesammten Musiklitteratur, ein Forscher, der auf manchen Ge-



bieten, wie dem der Notenschrift, der Geschichte der älteren, speziell der englischen Theoretiker, oder der reformatorischen Bestrebungen eines J. Ph. Rameau, viel Positives und Neues ans Licht gebracht hat. Seine unermüdlichen Untersuchungen umfassen alle Disziplinen der musikalischen Wissenschaften — die physikalische nicht ausgeschlossen — und überall stossen wir auf dieselbe Zuverlässigkeit, dieselbe erschöpfende Gründlichkeit. Für uns aber ist dieser Mann noch deshalb besonders wichtig, weil er den reichen Schatz seines Wissens in den Dienst der Pädagogik gestellt hat, weil er, wie vor ihm kaum ein anderer, das Ziel seiner Bestrebungen in der Heranbildung kommender musikalischer Generationen erblickt. Deshalb darf auch endlich die Summe von Arbeit nicht unerwähnt bleiben, die er auf die Veranstaltung instruktiver Ausgaben und auf die praktische Ausbildung künftiger Musiklehrer verwendet hat und noch verwendet.

Wie Riemann es vermocht hat, so Vieles und so Verschiedenartiges zu bewältigen, erscheint doppelt erstaunlich, wenn man das Bild seines bisherigen Lebenslaufes erwägt. Hugo Riemann ist am 18. Juli 1849 zu Grossmehlra bei Sondershausen geboren. Sein Vater, der dort als Rittergutsbesitzer lebte, war ein eifriger Liebhaber der Musik; er komponierte Lieder, Chöre, auch Opern, die sogar zur Aufführung gelangten. Von ihm und von Frankenberger erhielt Riemann den ersten Unterricht. Später nahm er Klavierstunden bei Barthel, Ratzenberger u. A. Sein wärmstes Interesse galt damals der Dichtkunst, in der er sich schon frühzeitig versuchte. Nachdem er die Gymnasien von Rossleben und Arnstadt absolviert und sich eine allgemeine Bildung angeeignet hatte, wandte er sich auf den Universitäten Berlin und Tübingen zunächst der Jurisprudenz, dann der Philosophie und Geschichte zu. Erst im Feldzuge 1870–71, während der Theilnahme an der Belagerung von Paris, reifte in dem 21jährigen der Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Nach Deutschland zurückgekehrt, nahm Riemann seine Studien in Leipzig wieder auf, wo er zugleich Schüler des Konservatoriums wurde. Seine Dissertation, mit der er 1873 in Göttingen zum Doktor der Philosophie promovierte, behandelte bereits ein musikwissenschaftliches Thema: „Musikalische Logik" („Über das musikalische Hören"), und von da ab sehen wir ihn ununterbrochen theoretisch und praktisch im Dienste der Tonkunst. Nach mehrjähriger Dirigenten- und Lehrthätigkeit in Bielefeld, wo er sich 1876 verheiratete, habilitierte sich Riemann 1878 als Privatdozent der Musik in Leipzig. Das Scheitern seiner Erwartung, am dortigen Konservatorium Anstellung zu finden, veranlasste ihn 1880, Leipzig zu verlassen und nach kurzer Thätigkeit in Bromberg sich nach Hamburg zu wenden. In Hamburg wirkte er 1881–90 als Lehrer am Konservatorium. Dann beginnt eine neue Wanderzeit, die ihn vorübergehend nach Sondershausen, gleich darauf an das Konservatorium zu Wiesbaden (1890–95) und endlich wieder zurück nach Leipzig führte. Hier lebt Riemann seit 1895 als Dozent der Musikgeschichte an der Universität und als hochangesehener Schriftsteller. Zur Ausbildung von Musiklehrern eröffnete er eine Theorieschule („Methode Riemann") und ein Klavierlehrerseminar etc., aus denen schon so manche tüchtige Kraft hervorgegangen ist. 1908 begründete er das „Collegium musicum", einen historischen Kammermusikverein. Im selben Jahre ernannte ihn die Universität Edinburg zum Dr. mus. hon. c. 1907 ernannte ihn die Cäcilien-Akademie zu Rom, 1901 die Königliche Akademie zu Florenz zu ihrem Ehrenmitglied.

Wie wir sehen, ging der junge Musiker von Betrachtungen über die Art unseres Hörens aus. Er war anfänglich ein Anhänger der reinen Stimmung; bald änderte er jedoch seine Anschauung von der Bedeutung und dem Wesen der enharmonischen Verwechslung und fasste sie als Aequivalent der gleichschwebenden Temperatur auf. Zugleich enthält die Promotionsschrift noch eine Kritik der Helmholtzschen Lehren von der Konsonanz und Dissonanz, und indem der Verfasser die Notwendigkeit nachwies, die physiologische zu Gunsten der psychologischen Begründung zu verlassen, begab er sich auf das Gebiet der Harmonik. Schon als Student hatte er sich mit der „Lehre von den Tonempfindungen" und mit dem Systeme Hauptmanns beschäftigt, die Anregung aber zu einer Neubegründung der Harmonielehre gewann er aus A. von Oettingens „Harmoniesystem in dualer Entwickelung". Im Anschluss an Helmholtz, Hauptmann und von Oettingen unternahm es Riemann, die seit Erfindung des Generalbasses geltenden Prinzipien durch zeitgemässere zu ersetzen und die Gedanken jener Männer zu einem einheitlichen Systeme auszuarbeiten. Er hat damit ein Bedürfnis aller über ihre Kunst nachdenkenden Musiker erfüllt und die Kluft überbrückt, die sich seit langem zwischen der musikalischen Praxis und Theorie aufgethan hatte. Nächst der dualistischen Entwickelung des Dur- und Mollgeschlechtes ist es der neugewonnene Begriff der Dissonanz (abweichend von Helmholtz), der als wesentlichster Punkt aus seinen Lehren hervorzuheben ist. Die Schriften, in denen Riemann seine Anschauungen über Wesen und Begründung des modernen Harmoniesystems niedergelegt hat, sind, ausser der genannten Dissertation, „Musikalische Syntaxis" (1877), „Die Natur der Harmonik" (1882), „Neue Schule der Melodik" (1883), „Handbuch der Harmonielehre" (1887) und „Vereinfachte Harmonielehre" (1893). Der Vollständigkeit halber seien hier gleich die Titel der übrigen Publikationen beigefügt, die sich mit musiktheoretischen Stoffen befassen: „Elementar-Musiklehre" (1883), „Systematische Modulationslehre" (1887), „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts" (1888). Ausserdem übersetzte Riemann die vortreffliche „Neue Instrumentenlehre" F. A. Gevaerts und verfasste eine Reihe „Katechismen", kleine ausserordentlich praktische Handbüchlein, die das Wesentliche seiner Arbeiten auf allen Gebieten der Musikwissenschaft in gedrängter Form vereinigen. (Geschichte, Instrumente, Klavierspiel, Kompositionslehre etc. etc.)

Der scharfsinnigen musikalischen Denkungsart Riemann's konnten, so wenig wie in der Harmonik, die Mängel in unserer Pädagogik entgehen, und sein eigenartiges Naturell trieb ihn auch hier zur Methodisirung einer neuen Theorie. Es ist ja erstaunlich, wie weit unsere Zeit, die doch gegenüber früheren Epochen gewiss zur Reflexion neigt, trotz aller dem Lehrfache geschenkten Aufmerksamkeit und der täglich sich mehrenden Konservatorien, auf musikalisch pädagogischem Gebiete zurückgeblieben ist. Selbst der sogenannte „bessere" Musikunterricht ist vorwiegend auf die Erreichung technischer Vollkommenheit gerichtet, nur nebenher und planlos wird die Kunst des Vortrags wirklich gelehrt. Der Nachahmungstrieb muss hier noch wie vor das Wesentlichste leisten. Klare und feststehende, oder gar einheitliche Anschauungen haben in dieser wichtigen Disziplin der tonkünstlerischen Lehre noch immer nicht Platz gegriffen. Die Bestrebungen Riemann's, die an diesem Punkte einsetzten, hatten daher zum mindesten den Werth neuer und zeitgemässer Anregungen. Fast gleichzeitig mit seiner Reformirung des Harmoniesystems nahm Riemann den Ausbau einer Vortragstheorie in Angriff, und mit den Jahren widmete er ihr immer leidenschaftlicher seine besten Kräfte. Sein System der Dynamik und Rhythmik ist ihm offenbar Herzenssache: es steht jetzt im Vordergrund seiner gesammten Methode. Den Mittelpunkt aber bildet die Lehre von den Accenten.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Blätter sein, den Gedankengehalt eines so weitverzweigten Systems auch nur in grossen Umrissen anzudeuten. Eines möchte ich aber zur Erläuterung des Gesagten herausgreifen. Fussend auf den Untersuchungen, die R. Westphal in seiner „Allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach" angestellt hatte, wohl auch angeregt durch Lussy's „Traité de l'expression", geht Riemann im Gegensatz zu früheren Theoretikern anstatt vom volltaktigen vom auftaktigen Rhythmus aus. Das natürlich einfachste rhythmische Motiv ist nach ihm nicht — ◡ sondern ◡ —, d. h. der Anfang des Motivs liegt vor dem Taktstrich. Durch den Satz, dass nur selten, und oft nur scheinbar (nämlich da, wo der Auftakt unterdrückt ist) ein Motiv volltaktig beginnt, wird die musikalische Anschauung von dem lästigen Zwange der Taktstriche, die die Musik nach einem äusseren Schema, nicht nach ihrer natürlichen Zusammengehörigkeit eintheilt, befreit, und dadurch eine lebendige und verständige Art der Phrasirung herbeigeführt. Zwei Wege sind möglich, um dieser Erkenntniss für den praktischen Vortrag Nutzen zu ziehen. Entweder man erzieht durch Lehre und Beispiel das Gefühl für eine sinngemässe Phrasirung, oder man entfernt aus der graphischen Darstellung der Musik Alles, was das Gefühl irre leiten könnte. Riemann hat den letzteren Weg eingeschlagen. In seinen „Phrasirungsausgaben", die Bach, Rameau, Clementi, Haydn, Mozart, Beethoven u. a. m. umfassen, hat er es unternommen, in Bezug auf Motiveintheilung wie auf durchgehende Nüancirung der klassischen Klaviermusik eine neue Gestalt zu geben. Wie er es gethan hat, zeugt von einem ebenso musikalischen wie scharfsinnigen Geiste; ob es richtig war, es zu thun, ist freilich eine andere Frage.

Hätte Riemann sich begnügt, durch die Darlegung seiner Prinzipien, wie er sie in den Schriften „Vergleichende Klavierschule" (1883), in „Dynamik und Agogik" (1884), „Praktische Anleitung zum Phrasiren" (1886, mit Dr. Carl Fuchs) und „Ueber Phrasirung im Elementarunterricht" (1887) behandelt hat, befruchtend zu wirken — er würde alle nachdenklichen Musiker auf seiner Seite haben. Nun er aber ihre Anwendung durch eine praktische Umgestaltung unserer Meisterwerke festzulegen versucht hat, ist er auf erklärlichen und aus mehreren Gründen begreiflichen Widerstand gerade bei seinen Kunstgenossen gestossen. Hier hat in Riemann der Theoretiker über den Künstler den Sieg davongetragen. Es ist immer misslich, etwas historisch Gewordenes, wie unsere Notenschrift, willkürlich zu ändern. Das äussere Bild des musikalischen Gedankens ist kein Kleid, das man beliebig wechseln kann, sondern mit ihm wie die Haut mit dem Körper verbunden: man kann das Eine nicht verletzen, ohne das Andere in Mitleidenschaft zu ziehen. Werke, die wie die Sonaten Beethovens uns von Jugend auf vertraut sind, sie muthen uns innerlich fremd an, wenn auch nur ihr Notenbild verändert erscheint. Selbst in der Art, wie der Meister seine Ideen hingeschrieben, lebt Etwas von seinem Geiste, das wir nicht missen mögen.

Ein anderer, noch gewichtigerer Grund kommt hinzu. Bei aller Wahrheit, die den leitenden Gedanken Riemann's innewohnt, fehlt ihnen doch die absolute Allgemeingültigkeit, sie bilden keine Theorie in dem Sinne, dass aus ihnen mit Unumstösslichkeit Alles herzuleiten wäre. Man wird zu seinen Anschauungen hinneigen und doch im Einzelnen mit dem Verfasser der Phrasirungsausgaben streiten können. Die objective Tonwelt ist eben doch zu reich, als dass sie sich in ein noch so geistvolles System restlos einspannen liesse. Endlich ist zu bedenken, dass gerade der Widerstreit zwischen dem metrischen und dem rhythmischen Accente in der Phrasirung für Feinfühlige unter Umständen einen besonderen Reiz haben kann, der bei Adoptirung einer ausgleichenden graphischen Darstellungsmethode verloren gehen würde.

Wie dem aber auch sei, bestehen bleibt, dass Riemann allein schon mit dem Versuch, die Lehre vom Vortrag zu reformiren und ihr greifbarere Formen zu geben, ausserordentlich anregend gewirkt und die musikalische Pädagogik in vielen Beziehungen auf ein höheres Niveau gehoben hat.

Der Historiker Riemann hat seine Untersuchungen zuerst der musikalischen Schriftkunde zugewendet. Schon 1878 erschienen seine „Studien zur Geschichte der Notenschrift", mit denen er sich an der Leipziger Universität habilitirte. 1881 folgte „Die Entwickelung unserer Notenschrift", 1882 „Die Martyrien der byzantinischen liturgischen Notation", 1896 „Notenschrift und Noten-

druck" und 1897 „Die Melodik der Minnesänger." Wenn auch die Arbeiten Anderer manche Specialgebiete, so namentlich die Geschichte der Neumen, eingehender behandelt haben, so findet sich in diesen Schriften doch alles Wissenswerthe vereinigt. Auf seinem eigensten Gebiete bewegt sich der Verfasser in der umfangreichen „Geschichte der Musiktheorie vom 9. bis 19. Jahrhundert", einem Werke von noch nicht genügend gewürdigter Bedeutung, das Riemann's Wissensreichthum in glänzendster Weise darthut. Hierher gehört auch ein Beitrag in Haberl's Kirchenmusikalischem Jahrbuch (1897) „Der Mensural-Kodex des Magister Apel von Königshofen." Eine nützliche und sehr geschätzte Hilfsquelle bildet das „Opernhandbuch" (1884-93), was aber Riemann's Namen am meisten populär gemacht hat, ist zweifellos sein berühmtes „Musik-Lexikon", das soeben, völlig umgearbeitet, in fünfter Auflage erschienen ist. Nur ein Mann von der Arbeitskraft und Vielseitigkeit Riemann's konnte ein solches Universal-Lexikon zustande bringen, das auf alle in die Gebiete der Tonkunst schlagenden Fragen erschöpfende und zuverlässige Auskunft ertheilt.

Dass Riemann neben seiner Docenten- und Schriftstellerthätigkeit auch als Lehrer wirkt, ist bereits erwähnt worden. Als Bearbeiter hat er Marx' „Kompositionslehre" neu herausgegeben, als Uebersetzer hat er uns Gevaert's werthvolle „Instrumentenlehre" und seinen Tractat über den „Ursprung des liturgischen Gesanges" geschenkt. Eine Menge alter Kammermusik, die Chansons des Gilles Binchois, Reigen und Tänze aus der Zeit des Kaisers Mathias, unter dem Titel „Rococco" zusammengefasste Tänze berühmter Zeitgenossen Bachs, und Anderes in „Illustrationen zur Musikgeschichte" ist von Riemann wieder zum Leben erweckt. Nimmt man hinzu, dass er ausser den genannten grösseren Arbeiten eine Fülle kritischer, ästhetischer, theoretischer und historischer Beiträge für allerhand Zeitschriften geliefert hat, und dass er ferner (erst mit Langhans jetzt allein) den musikalischen Theil von Meyer's Konversationslexikon bearbeitet, so kann man sich ungefähr ein Bild von der Thätigkeit des Mannes machen. Mit Eifer seine Ideale verfechtend, im übrigen ein stiller, nur allzubescheidener Gelehrter, der es leicht verschmerzen kann, wenn sich die Welt nicht nach Gebühr um ihn kümmert, lebt Hugo Riemann in voller, ungeschwächter Schaffenskraft. Leipzig darf stolz sein auf seinen Mitbürger, dem unsere Kunst und ihre Wissenschaft so Vieles und so Werthvolles zu danken hat.

Franz Liszt's Briefe

an die

Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.

Herausgegeben von **La Mara.**

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Man hat das neunzehnte Jahrhundert als das historische bezeichnet, weil in der Entwicklung seines Geisteslebens die Pietät gegenüber der Vergangenheit eine hervorragende Rolle spielt. Dem rastlosen Fleisse seiner Forscher und Sammler ist es gelungen, zahllose Zeugen des Ehemaligen, welche unter Schutt und Asche ruhten oder in Schränken und Archiven vergilbten und verblassten, in lebendige zu verwandeln und so das Einst dem Jetzt gegenwärtig zu machen und zu erhalten. Diesem Zuge der Zeit verdanken wir, dass Archäologie und Philologie jetzt auf einer nie zuvor erreichten Höhe stehen und auch die neuere Biographie sich mehr und mehr zur exacten Wissenschaft gestaltet. Letztere erblickt nicht darin allein ihre Aufgabe, wahrheitsgetreue Bilder der Einzelpersönlichkeit für Mit- und Nachwelt zu fixiren, sondern sie lässt es sich auch vorzugsweise angelegen sein, die aus der Lebenszeit des Betreffenden noch vorhandenen Dokumente soweit als möglich unmittelbar der Oeffentlichkeit und somit der Beurtheilung des Publikums zu übergeben. Auf musikalischem Gebiet hat sich in dieser Richtung die Firma Breitkopf und Härtel besondere Verdienste erworben. Neben gediegenen Biographien bilden Musikerschriften und Musikerbriefe fast ihre Specialität. Zu ihren neuesten Publikationen auf diesem Gebiete zählen die Briefe Fr. Liszt's, von denen bis jetzt, (abgesehen von dem Briefwechsel zwischen R. Wagner und Liszt sowie dem des letzteren und H. v. Bülow) 4 Bände in der Herausgabe von **La Mara** erschienen sind, die beiden ersteren sind an zahlreiche, grösstentheils namhafte Zeitgenossen gerichtet, mit denen Liszt bald durch künstlerische, geschäftliche oder auch rein persönliche Beziehungen verknüpft war. Der dritte Band enthält die Briefe an eine Freundin, deren Name nicht genannt ist, der vor wenigen Monaten erschienene vierte die an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, jene Frau, welche dem Künstler in der zweiten Hälfte seines Lebens näher stand als alle anderen Menschen. Dass sich die Fürstin Marie Hohenlohe, die Tochter der Fürstin Wittgenstein, 13 Jahre nach dem Tode Liszt's und 12 nach dem ihrer Mutter endlich zur Hergabe dieser Briefe entschloss, kann man nur als einen Akt der Pietät betrachten.

Sicherlich wird die Veröffentlichung dazu beitragen, der Welt zu zeigen, dass der Bund zwischen diesen beiden Menschen, dem besondere Ungunst der Verhältnisse die Legitimirung versagte, gleichwohl durch wahre Herzens- und Seelengemeinschaft ein

gehuldigter war. Die vorliegende in französischer Sprache abgefasste Correspondenz umfasst einen Zeitraum von 13 Jahren und setzt kurz nach der ersten Bekanntschaft Beider ein. Hierzu bot ein Konzert Veranlassung, das der damals auf dem Gipfel seines Virtuosenthums stehende Künstler im Februar 1847 in Kiew zu wohlthätigen Zwecken veranstaltete. Die Fürstin spendete 100 Rubel, und als Liszt ihr für diese grossmüthige Gabe in ihrer Wohnung seinen Dank abstattete, entspann sich zwischen Beiden sogleich eine so fesselnde Unterhaltung, dass diese Visite das übliche Zeitmass weit überschritt und Liszt sich endlich mit den Worten erhob: „Nun haben wir in einer Stunde Europa mit Dampf durchplaudert." Schon diese erste Begegnung ward entscheidend für das fernere Leben und Schicksal Beider. Dass sie sogleich in Verbindung blieben, beweisen einige kurze, vom Februar 47 datirte Billets Liszt's an die Fürstin. Noch im selben Monat folgte er wenigstens auf einige Tage ihrer Einladung auf ihr in Podolien gelegenes Gut Woronince, wie zwei, bezeugen die auf der Reise dorthin geschriebenen Zeilen: „Je suis de trop bête humeur et trouve, que puisque le monde contient Woronince, le monde a décidement du bon et du très bon."

Die Briefe, welche diesem zweiten Beisammensein folgen und von verschiedenen Orten stammen, in denen Liszt konzertirte, wie Jassy, Constantinopel etc., bekunden bereits, wie diese beiden Menschen im geistigen Austausch miteinander weiterlebten. Im Sommer fand wieder ein Zusammentreffen in Odessa statt, und im October desselben Jahres begab sich Liszt abermals nach Woronince, wo er mit einigen Unterbrechungen zum Zwecke kurzer Konzertreisen mehrere Monate verweilte, um Compositionsaufträge der Fürstin auszuführen. Letztere war zwar weder Spielerin noch Sängerin, brachte aber der Musik wie allen übrigen Künsten lebhaftes Interesse und Verständniss entgegen. Mehr noch als der Virtuose dünkte sie in Liszt der Componist, den sie zu den höchsten Aufgaben berufen hielt. In der That rühren auch aus dieser Zeit seine Entwürfe zur Berg- wie zur Dante-Symphonie her, erstere nach dem Gedicht Victor Hugo's „Ce qu'on entend sur la montagne", letztere infolge unmittelbarer Anregung durch die Fürstin, welche sich mit der göttlichen Komödie viel beschäftigt und auch eine Abhandlung darüber geschrieben hatte. Als der Künstler im Januar 48 von Woronince Abschied nahm, um in Weimar seine Thätigkeit als Hofkapellmeister anzutreten, war in Carolyne der Entschluss zur Reife gekommen, ihre innerlich längst zerrüttete Ehe mit dem russischen Feldmarschall Fürst Wittgenstein [illegible] zu lösen, um sich mit Liszt zu verbinden. Im Frühjahr 48 verliess sie daher unter dem Vorwande einer Badereise nach Carlsbad Russland, nachdem sie zuvor bei der geistlichen Behörde ihre Scheidung beantragt hatte, um sich mit ihrer einzigen damals 10jährigen Tochter Marie geschickte nach Weimar zu begeben. Sie hoffte durch Vermittlung der dortigen Grossherzogin Maria Paulowna, Schwester des russischen Kaisers, dem als Oberhaupt der Kirche und des Staats in höchster Instanz die Entscheidung über die Lösung ihrer Ehe zustand, diese am leichtesten zu erreichen, eine Erwartung, die sich freilich nicht erfüllte. Trotz der Sperrung, welche Russland infolge der politischen Unruhen verfügt hatte, gelang es ihr die Grenze zu passiren, wo sie Kammerdiener Liszt's in Empfang nahm, während dieser selbst sie auf einem in Oesterreich-Schlesien gelegenen Gute des ihm befreundeten Fürsten Lichnowsky mit Ungeduld erwartete. Schreibt er doch von dort im April 48: „Dürfte ich Sie doch bald wiedersehen, denn aller Glaube und alle Hoffnung, die mein Herz und meine Seele enthalten, ist nur in Ihnen, durch Sie, für Sie. Möge der Engel des Herrn Sie geleiten, Sie meinen leuchtenden Morgenstern."

Nachdem die Fürstin mit Liszt einige Wochen theils auf dem [illegible] Landsitze, theils auf der Reise über Wien, Raiding (Liszt's Geburtsort) u. s. w. verlebt hatte, erreichte sie im Juni Weimar, wo sie auf der Altenburg, einem malerisch gelegenen, herrschaftlichen Schlosse ihre Wohnung nahm, während Liszt vorläufig noch im „Hotel Erbprinz" logirte. Als sich jedoch herausstellte, dass auf einen Abschluss ihrer Ehescheidung für's Erste nicht zu rechnen war, und der russische Kaiser auf ihre wiederholten Bitten, sie nicht zu ungeregelten Verhältnissen zu zwingen, taub blieb, siedelte auch Liszt in die Altenburg über. Hof und Gesellschaft stellten sich Jahre hindurch freundschaftlich zu den Beiden, indem ersterer absichtlich das Anstössige, das in ihrem Verhältnisse lag, ignorirte und z. B. die Einladungen für Liszt stets nach dem Hotel Erbprinz richtete, obwohl man natürlich über seinen Aufenthalt unterrichtet war. Erst als der Kaiser über die Fürstin das Verbannungsurtheil aus Russland verfügt hatte, weil sie seinem Befehl, dorthin zurückzukehren, nicht gefolgt war, konnte die Grossherzogliche Familie sie nicht mehr empfangen. Ihre Stellung in der kleinen Residenz war dadurch erschüttert und sie musste häufig Zurücksetzung und unverdiente Kränkung erfahren.

Was indessen diese, an Gemüth wie Geist gleich reich begabte Frau in einem beinahe 13jährigen Zusammenleben für Liszt als Künstler wie Mensch bedeutete, wie hervorragend der Einfluss war, den sie auf sein Wirken und Schaffen, seine Gefühls- und Denkungsart ausübte, spiegelt sich in den Briefen wieder, die er während der kürzeren oder längeren Perioden ihrer Trennung an sie richtete. Veranlassung hierzu boten bisweilen Reisen, welche die Fürstin mit ihrer Tochter aus Gesundheitsrücksichten oder zur Förderung ihrer persönlichen Angelegenheiten unternahm, häufiger noch Liszt's Berufung zu Konzerten und Musikfesten an den verschiedensten Orten, wie Ballenstedt, Karlsruhe, Düsseldorf, Braunschweig, Aachen, Pest, Wien, Berlin etc., wo er als Dirigent oder Componist, anfangs auch bisweilen als Pianist thätig war. Denn er der Virtuosenlaufbahn bald völlig entsagte, ist sicherlich zum Theil dem Wunsche der Fürstin zuzuschreiben, wie u. a. aus einem Briefe vom Jahre 53 hervorgeht. Auf der Reise nach Düsseldorf das Bückeburger Thal passirend, wo er in dem Badeorte Eilsen einige Jahre zuvor mit der Fürstin

mehrere Wochen verlebte, erinnert er sich jener Zeit und schreibt: „Dort war es, wo Sie mir den gescheidten Rath gaben, mich gänzlich der Knechtschaft des Publikums zu entziehen und selbst auf die Halbheit zu verzichten, bei der ich unkluger Weise stehen geblieben war, indem ich noch hin und wieder, ohne pekuniären oder künstlerischen Gewinn, öffentlich spielte. Damals verstand ich noch nicht, dass ich später zu diesem Entschlusse gelangen sollte. Darin, wie in so vielen anderen Dingen hatten Sie nur zu Recht und ich könnte mich ohrfeigen, dass ich dies nicht früher einsah."

(Fortsetzung folgt.)

Von hier und ausserhalb.

— Das XIV. Schlesische Musikfest fand in den Tagen vom 17. bis 20. Juni in Görlitz statt. Graf Hochberg, der Schöpfer der Feste, führte auch diesmal das Protektorat und erntete neben den Mitwirkenden, an deren Spitze Kapellmeister Dr. Muck stand, begeisterte Ovationen. Die schlesischen Musikfeste bestreiten ihre Programme, im Gegensatz zu den Aufführungen des „Allg. deutschen Musikvereins", aus Werken, deren Lebensfähigkeit und Wirksamkeit hinlänglich erprobt ist, so dass die Konzerte ein ausgesprochen konservatives Gepräge tragen und sich hauptsächlich aus den Schöpfungen unserer klassischen Meister — von den neueren nur Brahms —, zusammensetzen. Bei dieser ausgesprochenen Tendenz musste die Einfügung von Berlioz's „Requiem" ziemlich befremdend, aber auch freudig und erfrischend berühren. Zur Aufführung war ein Sängerchor von 900 Mann, die Berliner Kgl. Kapelle unter weiterer Zuziehung von 50 Görlitzer Musikern berufen. Dr. Muck dirigirte. Das Werk fand eine begeisterte Aufnahme. Beethoven's Eroica, Brahms' D-dur-Sinfonie, seine Rhapsodie, Händel's Cäcilienode, Schumann's Frühlingssinfonie und Mozart's Violinkonzert in A-dur waren die Hauptwerke der übrigen Programme. Unter den Solisten zeichneten sich in hervorragender Weise Frl. Destinn, Frl. Hohn und Hr. Professor Halir aus.

— In Bezug auf das in der vorigen Nummer des „Kl. L." S. 177 erwähnte Altersheim für Musiklehrerinnen in Schlesien, für welches Frl. E. Simon so thatkräftig wirkt, ist noch zu bemerken, dass dasselbe ausser Schlesien noch die Provinz Posen einschliesst und dass auch solche Musiklehrerinnen, die in Schlesien und Posen geboren, aber ausserhalb dieser Provinzen ihren Wirkungskreis haben, zum Einkauf in dasselbe berechtigt sind. Das Musiklehrerinnen-Altersheim gewährt seinen Mitgliedern freie Wohnung, einschliesslich Heizung und Bedienung; die Betreffende muss 10 Jahre lang einen jährlichen Beitrag von 6 Mk. gezahlt, sie muss das 50. Jahr überschritten und unfähig sein, sich noch einen ausreichenden Lebensunterhalt durch Musikunterricht zu erwerben.

— Das 77. Niederrheinische Musikfest, welches vom 3. bis 6. Juni in Aachen statt fand, ist glänzend verlaufen. Zur Aufführung kamen: Christus von Liszt, geleitet von Musikdirektor Eberhard Schwickerath aus Aachen, 2 Orchestersätze aus Romeo und Julie von Berlioz, das Finale des 2. Aktes aus Cid von Cornelius, „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss, die Cantate „Nun ist das Heil" von J. S. Bach, Violinkonzert A-dur von Mozart, gespielt von Professor Halir, 2 Abschnitte aus Haydn's „Jahreszeiten", das Vorspiel der Oper „Ingwelde" von Max Schillings, 2 neue Lieder von Richard Strauss und die Schlussscene aus „Siegfried" von Wagner. Unter den Solisten zeichneten sich Frau Herzog, Frau Fleischer-Edel, Herr Grüning und Prof. Halir in hervorragender Weise aus.

— Zu dem in No. 11 und 12 erschienenen Artikel über Ludwig Deppe's Lehrmethode geht mir nachträglich die Notiz zu, dass zwei Werke im Druck sind, die sich mit dem Ausbau seiner Lehre beschäftigen und demnächst erscheinen werden. Sie lauten: Emil Soechting „Neue deutsche Schule des Klavierspiels (System Deppe)" und Elisabeth Caland „Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und neu mit Fingersatz und Pedalgebrauch versehenes Lehrmaterial aus Etüden von Czerny, Bertini und Cramer zusammengestellt und anschliessend an die „Deppe'sche Lehre" mit einem erläuternden Anhang über Oktavenübungen" (Ebner, Stuttgart). Zugleich sei hier noch auf einen sinnentstellenden Schreibfehler in obigem Artikel aufmerksam gemacht. Seite 154 Zeile 3 von unten muss es heissen: „In der etwas nach Innen gerichteten Lage der Hand" statt „nach aussen".

— Die neue Bach-Gesellschaft, die, nachdem sämmtliche Werke des grossen deutschen Tonmeisters im Druck erschienen sind, sich die Aufgabe gestellt hat, für deren Verbreitung im weitesten Sinne einzutreten, hat sich nunmehr gebildet. Das Unternehmen, Johann Sebastian Bach's Werke, von denen der grösste Theil heute noch so gut wie unbekannt ist, dem deutschen Volke durch Aufführungen zugänglich zu machen, wird von der Gesellschaft mit grossem Nachdruck in Angriff genommen. Der erste Schritt wird in der Veranstaltung eines grossen, des ersten deutschen Bachfestes bestehen, das vom 21. bis 24. März 1901 in der Reichshauptstadt gefeiert werden soll. Es wird bei dieser Gelegenheit an drei Tagen eine Auswahl aus dem Schönsten, was Bach der Welt geschenkt hat, wiedergegeben werden, und zwar sollen diejenigen Werke, die, wie seit langem die Matthäus-Passion und in neuerer Zeit auch die H-moll-Messe, zu den bekannteren zählen, nicht auf

dem Programm erscheinen. Die Aufführungen werden weltliche und geistliche Werke vokaler und instrumentaler Art in reichster Auswahl bringen, und es haben sich die hervorragendsten musikalischen Körperschaften Berlins als ausführende Kräfte der neuen Bach-Gesellschaft bereits zur Verfügung gestellt.

Das „Neue Wiener Tageblatt“ bringt einen Bericht über einen kürzlich gemachten Fund kostbarer Instrumente in Wien. Das Blatt schreibt: In dem Bodenraum eines dem Abbruch verfallenen Hauses in der Josefstadt entdeckte man dieser Tage einen Bretterverschlag, sozusagen eine in den Hausboden eingebaute grosse Kiste, deren Deckel durch ein starkes Vorhängeschloss versperrt war. Von diesem Verschlag wusste niemand im Hause etwas, er war noch keinem bisher zu Gesichte gekommen. Der Schlüssel des Vorhängeschlosses war verschwunden, und auch die ältesten Schlüsselsammlungen wurden vergebens nach ihm durchforscht — es blieb nichts übrig, als den Schlosser kommen zu lassen, der denn auch bald den Zutritt zu dem Inhalt des geheimnisvollen Verschlages freilegte. Und dieser Inhalt war in der That ein überraschender. Unter einer dicken Decke von Schmutz und Staub, die wenigstens sechs Jahrzehnte zur ruhigen Fortentwickelung Zeit gehabt hatte, lagen da sorgsam geordnet die Instrumente für ein ganzes kleines Orchester: Geigen, Violen, Cello und Bass, eine vielgewundene alte Trompete, zwei Waldhörner, Flöten, Triangel, Pauken, eine hohe schön bemalte Trommel, ein Spinett, offenbar die Bestandtheile des Hausorchesters, das der Aeltervater des nunmehrigen Besitzers in echt altwienerischer Musikfreudigkeit gehalten hatte. Der Sohn dieses Musikfreundes war nicht musikalisch. Das und vielleicht ein Erlebnis, das vorübergehend die Freude aus dem Hause verbannte, veranlasste ihn, den Zeugen und Genossen der reinen Kunstfeste von einst ein stilles Begräbnis zu veranstalten. Wir sehen den Alten vor uns, wie er mit zärtlicher Sorgfalt die kostbaren Kleinodien zu langem Schweigen in das stark gefügte Brettergrab bettete, bedrückten Herzens ihnen eine fröhliche Urständ wünschend. Es sind durchaus edle Instrumente, zumeist italienischer Herkunft. Die hervorragendsten Geigen sind: ein Josef Guarnerius von 1737, ein Josef Guarnerius del Gesù von 1730, ein Andreas Guarnerius von 1709, dann ein Anselmus Belosmo 1750, ein Domenicus Montagnana 1630, eine Nicolaus Amati 1742. Zwei Geigen des Wiener Meisters F. Geisenhof (1806) sind einander in Bau, Ausstattung und Aussehen so durchaus gleich, dass sie als „Schwestern“ bezeichnet werden. Ein Cello von Amati hat die Jahreszahl 1712. Die beiden Josef Guarneri hängen jetzt in der Auslage bei einem Wiener Instrumentenmacher mit dem Preiszettel auf jeder: 8000 G.“

Bücher und Musikalien.

Otto Brieger, op. 1. 73 Orgelvorspiele.
—, op. 2. Präludien Album.
—, op. 3. Postludien-Album.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die vorgenannten Werke habe ich mit aufrichtigem Interesse durchgesehen. Der Komponist beherrscht den polyphonen Styl vollkommen und hat in den vorliegenden Präludien etc. einen wahren Schatz kontrapunktisch feiner, wohlklingender und kirchlich weihevoller Orgelmusik geschaffen, welche sowohl angehenden als auch fertigen Organisten von grossem Nutzen sein wird.

Franz Grunicke.

August Püringer. Op. 1, 2, 3, 4. Gedichte für eine Singstimme und Klavier.
E. W. Fritzsch, Leipzig.

Püringer's Sammlung enthält achtzehn Nummern in vier Heften. Von Dichtern sind Goethe, Moericke, Schwerdtner je dreimal, Eichendorff und Püringer selbst je zweimal, Fontane, Schiller, Luther, Lenau und ein Ungenannter aus den „Meggendorfer Blättern“ je einmal vertreten. Mit der Bezeichnung „Gedichte“ will Püringer wohl sagen, dass man von der von ihm gesetzten Singstimme eine für mehrere Strophen beibehaltene oder überhaupt in sich geschlossene Melodie nicht zu erwarten habe. Der Sprachgebrauch macht zwischen Gedicht und Lied keinen Unterschied. Genau genommen ist aber „Gedicht“ das Werk des Dichters um seiner selbst willen, „Lied“ eine Einzelerscheinung unter anderen Dichtungsformen mit der untergelegten Absicht der Ergänzung durch den gesungenen Ton. Das komponirte Gedicht ist eine Verwirklichung des Gedankens des Dichters durch das Hilfsmittel der Musik, bei der das musikalische Element an sich nicht, wie im Liede, Voraussetzung oder Erforderniss ist. Eine Trennung beider Formen findet man bei Püringer nicht, infolgedessen geräth er in einzelnen Fällen geradezu in Widerspruch zum kundgegebenen Willen des Dichters, ganz in die Augen springend, wenn dieser selbst durch die Bezeichnung „Lied“ den Charakter seines Werkes festgestellt hat, z. B. Schiller „Lied des Fischerknaben“, Göthe „Teufelsständchen“ (Lied Mephistopheles' aus Faust), Lenau „Schilflied“, Moericke „Jung Volkers Lied“, Schwerdtner „Frühlingsliedchen“. Seiner Ausscheidung des Liedes als Sondererscheinung entsprechend zeichnet Püringer in den genannten und übrigen Liedern keine während der Dauer einer solchen ununterbrochene Linie der Melodie, weder eine klassisch stilisirte, noch eine moderne Wirklichkeitsmelodie. Seine Singstimme ist daher in den Liedern, ausserdem aber auch in den odenartigen, Lebens- und Naturbilder enthaltenden Dichtungen einer armseligen Trockenheit unterlegen, die durch den raschen Fluss

der Erfindung ausdrucksvoller und feinsinnig verarbeiteter Motive in der Klavierstimme mehr betont als vermischt wird. Innige Verbindung herrscht zwischen der motivischen Haltung des Claviersatzes und dem dichterischen Inhalt. Die Bedeutung des einzelnen Wortes, die Redefigur, sind in der Singstimme sinnfällig wiedergegeben. Allerdings läuft auch einmal eine Geschmacklosigkeit nach dieser Richtung hin unter, z. B. in Lenau's „Schilflied" ein Pralltriller auf dem Worte „bebt". In Püringer's Harmonik ist manches Anstosserregende enthalten. In vielen Nummern verschwindet die Haupttonart fast ganz hinter den in den Nebentonarten gehaltenen Episoden. Mitunter findet man die als Haupttonart anzusehende überhaupt erst in den letzten fünf oder sieben Tacten. Ein anderes Mal erscheint Püringer's Gegenüberstellung des Festhaltens an einer Tonalität und des Abschweifens von derselben, oder das Schwanken zwischen beiden in der Dichtung begründet; in der letzten Nummer „Frühlingsliedchen" von Schwerdtner kommt der einzige Fall einer durchweg festgehaltenen Haupttonart vor. In das Bereich der Schrulle gehört es, dass der Componist „am Blümlein" aus den „Mengersdorfer Blättern", das in h moll-H-dur beginnt und schliesst, mit einem ♯ als Gesammtvorzeichnung versieht und vor jedes vorkommende C ein ♯ setzt, oder dass er in Schwerdtner's „Liebe kennt nicht Argumente" den Accord dass, bei, fais anstatt des Sext-Accords von C-dur schreibt (d. i. die einfachste Sache auf möglichst umständliche Art bezeichnet). Zum Anstössigen in der Harmonik Püringer's gehören ferner eine Anzahl verbotener Fortschreitungen zwischen Singstimme und Klavierbass und Kakophonien, Missgeburten von Zusammenklängen, bei denen man zweifelt, ob ihr Hervorbringen noch harmonisch unreif oder schon harmonisch verwahrlost ist. Das Dichterwort sollte jeder Komponist in Treuen verwalten. Dass Püringer mit Schiller's und Goethe's Worten leichtfertig umgeht, wird jeden literarisch Feinfühlenden verletzen. Trotz aller Ausstellungen denkt Ref. mit Wohlgefallen an die Durchsicht der Liederhefte Püringer's zurück, weil ihr Verfasser zu den ernsten Wollenden gehört und die Sicherheit, mit der er die poetischen Grundlage herausfühlt und sie durch eigenartige, fesselnde Einfälle in Musik umsetzt, den Eindruck von Begabung für die Komposition macht. Für diese spricht auch der in den Heften aufgerollte Stimmungsreichthum, der einen Theils Humor, kräftigen Optimismus, Freude, Glücksgefühl und Liebesglück, anderen Theils Philosophisches, Schwermuth, Phantastik, Heroismus, unausgesprochene Liebesempfindung umfasst, und der in ihnen waltende Geist geneigter Subjektivität. Das Persönliche des „Ich" des mit dem Dichter vereinbarten Musikers spielt eine bedeutende Rolle. — Püringer sollte beachtet werden!

Bruno Horwitz.

Eugen Segnitz. Drei Divertimenti für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte von W. A. Mozart, für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Bei dem Mangel an guten Vortragswerken für 2 Klaviere zu 4 Händen ist die vorliegende Bearbeitung der reizenden und so wenig bekannten Divertimenti Mozart's mit grosser Freude zu begrüssen. Mozart hat in seinen Serenaden, Divertimenti, Kassationen, die oft nur Gelegenheitskompositionen waren und als Tafelmusik, Abend- und Abschiedsmusik und zu ähnlichen Zwecken dienten, eine solche Fülle von Anmuth und Grazie, so viel Zartheit und Lieblichkeit, verbunden mit dem ihm unerschöpflich quellenden Melodienreichthum, niedergelegt. — Eugen Segnitz hat sich ein Verdienst erworben, dass er sie durch seine Bearbeitung in obiger Form für die musicirende Welt zu neuem Leben geweckt. Kann auch das Klavier den Reiz der weichen Holz- und anderer Blasinstrumente nicht entfernt wiedergeben —, die obigen Divertimenti sind für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte geschrieben —, so ist von dem Duft des Originals doch noch ein reichlich Theil übrig geblieben und die heitere Lebensfreude der quellenden Melodien, die Symmetrie der Formen wirken wie ein erfrischender Trunk. Der Klaviersatz ist fliessend und in leichter Spielart geschrieben, Schüler der Mittelstufen, die durch das Studium der Mozart'schen Sonaten vorgeschult sind, können sie gut bewältigen und bei dem instruktiven Werth, der unzweifelhaft im Studium zweiklavieriger Werke für Ausbildung des rhythmischen Gefühls, des Vortrages u. s. w. liegt, möchte ich zu recht fleissigem Gebrauch der vorliegenden Bearbeitungen rathen, sie wirken auf Geschmack und Formgefühl und erfreuen durch ihre gesunde, herzerquickende Melodik.

Ludwig Schytte, op. 113. Federzeichnungen. 12 Klavierstücke zum Unterricht und Vergnügen.

Julius Hainauer, Breslau.

Von diesen feinsinnigen Skizzen liegen mir 6 Hefte vor, die meisten von ihnen enthalten so reizende Musik, dass man das Fehlen der übrigen Hefte bedauert. Mit einem klangvollen, ruhigen Gesang „Sonntag Morgen" beginnt die Reihe, No. 2 „Vor langer Zeit" ist in Form einer Gavotte geschrieben, mit zwei sehr anmuthigen Themen in Haupt- und Mittelsatz. Voll zierlicher Grazie ist No. 3 „Die Marionetten", ähnlich „Die Bajadere", No. 5. In No. 6 „Wettrennen der Schlittschuhläufer" macht der Autor jugendlichen Spielern das Vergnügen des auf- und abwärtsgleitenden „Glissando", mehr Kunststück, als Kunstwerk. Dagegen sind No. 7 und 8 „Fest der Heinzelmännchen" und „Der Nachtwandler und die Elfen" wieder ein paar reizend künstlerisch empfundene und ausgeführte Sätze mit zierlichen Motiven und klangschönen Harmonien. Alle Stücke haben nur mittlere Schwierigkeit, es ist ein Werk,

das rege Beachtung verdient und warm empfohlen werden kann.

Im selben Verlage erschien, ohne Opuszahl, ein Nocturne und Valsette von Antoine Strelezki, von denen das erstere vorliegt. Es ist gute, klangvolle Salonmusik, die zum Vorspielen auf mittlerer Schwierigkeitsstufe empfohlen werden kann.

Carl Debeyahre. „Die Klavierdilettanten.“ Beitrag zur Lösung der Dilettantenfrage.

C. Merseburger, Leipzig.

Vorliegende kleine Broschüre, in welcher der Verfasser die praktischen Erfahrungen seines Unterrichts in Dilettantenkreisen und zwar vornehmlich bei Schülerinnen mittheilt, knüpft zwar speziell an südamerikanische Verhältnisse an, lässt sich aber mit geringen Modifikationen auch trefflich auf heimische Zustände übertragen. Die oft humoristisch ironisirende bis zur Derbheit gesteigerten Schilderungen des Autors bergen einen tiefen Ernst von der Ansicht ausgehend, dass der Dilettantismus in der Kunst nicht entbehrt werden kann, möchte der Autor eine Unterrichtsmethode aufgestellt wissen, die dazu geeignet wäre, das Gros der Dilettanten, die bei dem jetzt betriebenen, zersplitterten Studium der Kunst verloren gehen, für dieselbe zu erhalten. Sehr treffend und mit Humor rubricirt der Autor seine Dilettanten in Typen „Denkerinnen“, „Ueberinnen“, „Trieblose“, letztere, das Gros darstellend, wieder in verschiedene Unterabtheilungen. Er weist nach, dass bei den beiden ersten Typen Aussicht auf Erfolg und Hoffnung für die Kunst vorhanden sei, die aber rasch entschwinden, wenn die Schülerin, der Aufsicht des Lehrers entrückt, in unmusikalische Umgebung versetzt wird. Zur Abtheilung 3 sagt er sarkastisch „Alle Männer sind militärpflichtig“ und fast alle Töchter sind heutzutage „klavierpflichtig“, und später „Auch für diese Schülerinnen verlangt das Publikum, dass sie ihre Klavierzeit abdienen. Sich dieser Zeitströmung entgegenstellen zu wollen, wäre vergebene Mühe.“ So heisst es also auch mit dieser Schülerart zu rechnen. Das Büchlein gipfelt in dem Wunsche, eine einheitliche Methode zu erfinden, nach der dieses Gros vortheilhaft unterrichtet werden könnte, damit nicht jeder Lehrer gezwungen wäre zu lavieren und vieles zu lehren, von dem er genau überzeugt, dass es verlorene Liebesmühe ist.

Daniel Steibelt. 5 Rondos für Pianoforte. Ausgewählt und bearbeitet von N. J. Hompesch.

Wernthal's Sonatinen-Album. Ausgewählt und bearbeitet von N. J. Hompesch.

Otto Wernthal, Berlin.

Unter den zahllosen, ungleichartigen Werken Steibelt's, des einst so gefeierten Modekomponisten, liegt manches, für instruktive Zwecke noch heut brauchbare Stück verborgen, wenn auch die Nemesis der Geschichte längst über den abenteuerlichen, von seiner Zeit aber auf den Schild gehobenen Gesellen hinweggeschritten ist. Was Hompesch, der heutige Rektor des Kölner Konservatoriums, ausgegraben hat, ist gefällige und melodiöse Musik, fliessend und formgerecht geschrieben und neben den Sonatinen von Clementi und Kuhlau, ehe das Studium der Mozart'schen Sonaten begonnen wird, finden die Rondos einen sicheren Platz im methodischen Unterrichtsgang. — Das von demselben Bearbeiter, N. J. Hompesch, zusammengefügte Sonatinen-Album hat den Vorzug, dass sein Inhalt von der meistens beliebten Schablone abweicht. Das Album enthält eine Sonatine von Ferdinand Ries, op. 5 No. 1, deren Themen den gelehrigen Schüler von Beethoven verrathen, eine Sonate in Es-dur von John Field, von welcher der erste Satz etwas verblasst, der zweite jedoch durch seine prägnanten Rhythmen ein vorzügliches Studienmaterial bietet, ferner eine Sonate, op. 20 von Franz Lauska, die in ihrer Faktur an Clementi erinnert, endlich die bekannte, gern gespielte B-dur-Sonate, op. 9 von Dussek. In beiden Werken ist grosse Sorgfalt der Revision zu spüren, Fingersatz und Phrasirung sind gut.

Hugo Hartmann. 10 leichte Vorspielstücke.
J. Stöhle. Miniaturen. 12 leichte und instruktive Vortragsstücke.

N. Simrock, Berlin.

Beide Autoren schrieben zur Anregung und Unterhaltung für die Jugend. Hartmann wählte für seine hübsch klingenden, aber harmlosen Stückchen fantastisch-lockende Namen, wie „Am Feenweiher“, „In blauer Ferne“, „Im Rosenhain“ und ähnliche, und die Verlagsbuchhandlung fügte ein äusseres blumiges Gewand hinzu. J. Stöhle erscheint in schlichterem Kleide und seine Stückchen mit kindlichen Titeln, da ist ein „Wander“-, ein „Spinn“- und ein „Schaukel-Liedchen“, ein paar Stücke in Tanzform, eine „Mühle“ u. s. w. Die Stückchen sind musikalisch feiner, treffen mehr den Ton des Kinderempfindens, klingen überdem sehr freundlich und anmuthig. Sie sind im Unterrichtsgang sehr gut zu verwerthen.

K. Gleitz, op. 25. Fünf Salonstücke für Klavier.
W. Gronerth, Berlin.

Fast alle Stücke fangen mit einem ansprechenden, die Aufmerksamkeit erregenden Motiv an, leiden aber im Verlauf und in der Ausarbeitung an einer unglaublichen Magerkeit und Dürftigkeit im Satz, an öden, leeren Stellen, in denen Takte hindurch nur hin und wieder ein verlorener Ton klingt, dass man wähnt, Skizzen vor sich zu haben, die erst der Ausarbeitung harren. Warum der Komponist sich wohl diese Askese auferlegt hat?

H. von Eynatten. 6 kleine Klavierstücke.
Freie musikalische Vereinigung, Berlin.

Der Name des Komponisten begegnet uns zum ersten Mal. Es sind in der That „kleine Stücke“, die er bietet, das erste im Rahmen einer achttaktigen, das zweite einer sechzehntaktigen Periode. Ein Urtheil ist aus solch kleinen Versuchen schwerlich zu fällen, es kann nur betont werden, dass einige ansprechende Themen erklingen, dass die beiden

leisten, einen ausgeführteren Sätzchen musikalisches Formgefühl und melodische Erfindungsgabe verrathen. Vielleicht legt der Komponist bald einmal ein grösseres Werk vor.

Otto Schmid-Dresden. Musik am sächsischen Hofe. Band 2 und 3.
— Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Bethätigung.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der erste Band dieser Publikationen erschien im vorigen Jahre zur 350jährigen Jubelfeier der Königl. sächsischen Kapelle. Er enthielt gemischte Kompositionen mit Johann Walther, Luthers Freund und Berather, beginnend, bis in unsere Zeit hinein. Von den heut vorliegenden Veröffentlichungen ist Band II Adolph Hasse, dem berühmten Opern- und Oratorien-Komponisten, allein gewidmet; er hat vom Jahre 1731 ab bis zum Tode Friedrich August's, 1763, in Sachsens Hauptstadt gewirkt und Dresden zu einem Mittelpunkt glänzenden musikalischen Lebens gemacht. Das Heft enthält Ouverturen, Märsche, Arien und Duette aus Opern und Sätze aus den geistlichen Kompositionen Hasse's, von Otto Schmid für das Klavier übertragen. Band III bringt ausgewählte Stücke von Mitgliedern des sächsischen Herrscherhauses, das seit frühesten Zeiten der Tonkunst lebhaften Interesse zuwandte und von dem viele Mitglieder selbstschöpferisch thätig gewesen. Die Annalen der Geschichte verkünden schon aus dem Jahre 1254 durch eine Bulle Papst Innocenz IV., dass Markgraf Heinrich der Erlauchte einen „neuen Gesang über das Kyrie eleison und das Gloria in excelsis Deo“ herausgegeben habe, der die Billigung des Papstes gefunden. Der Wortlaut dieser Bulle ist in der oben mit aufgeführten Schrift enthalten, die der Autor den Publikationen als historischen Kommentar hinzufügte und die in ausführlicher Weise die innere Geschichte der Musik des sächsischen Königshauses bespricht. Unter den Kompositionen sind vertreten: Johann Georg mit einem Laudate (1673), Maria Antonia Walpurgis mit drei Sätzen aus ihren selbst gedichteten und komponirten Opern (1754–1763), Friedrich August (1750–1827) mit zwei geistlichen Kompositionen, ferner geistliche und weltliche Kompositionen von Anton, Maximilian und den beiden Herzoginnen Amalia und Luise.

Anna Morsch.

G. Jenner, op. 5. Sonate für Klarinette und Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Klarinette in der Kammermusik ist uns viele Jahre hindurch meistens nur in dem immer freudig begrüssten Septuor v. Beethoven und Klarinetten-Quintett v. Mozart vorgeführt worden. Erst Meister Brahms beschenkte uns mit einer grösseren Anzahl herrlicher Klarinetten-Kammermusikwerke, ganz besonders angeregt durch die künstlerischen Leistungen des Herrn Mühlfeld. Der Autor des hier vorliegenden Werkes scheint denn auch mit dem Studium Brahms'scher einschlägiger Kompositionen sich eingehend beschäftigt zu haben. Die solide thematische Durchführung, die für ein Kammermusikwerk, besonders im ersten Satz, passenden Themen zeugen davon. Uns erscheint der 3. Satz „Allegretto grazioso“ als der bedeutendste der Sonate. Die Motive sind in demselben besonders prägnant und in sorgfältiger Arbeit aus denselben wieder neue beachtenswerthe Themen herausgebildet. Der letzte Satz steht nicht auf der Höhe der drei ersten. Wer mit Brahms'scher Musik wohl vertraut ist, wird in dem Werke manche Anklänge finden, aber nur ein Meister von Gottes Gnaden vermag immer wieder Neues und Originelles zu bringen. Die Sonate ist für Spielende und Zuhörende leicht verständlich und daher für moderne Kammermusik-Programme bestens zu empfehlen.

J. Fabian, op. 33. Albumblatt für 4 Violinen.

Pius Köhler, op. 22. Heft 1. Trios für 3 Violinen. Aus Werken berühmter Meister zur Unterhaltung und zur Uebung im Zusammenspiel.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Beide Werke sind Lehrern, Musikinstituten und Seminarien gewiss willkommen. Das erstere Opus erfordert technisch, vor allem aber musikalisch, gereiftere Spieler, welchen die neueren grossen Meisterwerke unserer Musikliteratur, vor allem Wagner, nicht mehr eine Terra incognita sein dürfen. Das „Albumblatt“ verlangt ein höchst genaues Studium in der Intonation, wie einen ruhigen Bogenstrich; sauber ausgeführt ist es gewiss ein dankbares Stück für Schüler-Prüfungen. Da Cellisten und Bratschisten nicht so leicht zu haben sind, so wird musikliebenden Dilettanten dies Werk für 4 Geigen eine angenehme Gabe sein. — Das zweite Werk für 3 Geigen ist so recht unseren kleinen Anfängern gewidmet; es scheint wünschenswerth, dass der Lehrer selbst womöglich hierbei die 3. Stimme übernimmt, um durch einen kräftigen Grundbass dem Ganzen mehr Festigkeit zu geben. Die Sammlung enthält Nummern aus den bedeutendsten Werken unserer Musikliteratur; da es meistens getragene Melodien sind, so sind sie eine gute Studie für die ganzen und halben Bogenstriche des Anfängers.

Dagobert Loewenthal.

Adolf Carpe. „Der Rhythmus, sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage.“

Gebr. Reinecke, Leipzig.

Das Buch kommt mir vor wie eine Kapuzinerpredigt gegen saumselige, gleichgiltige Musiklehrer, gegen einen mechanischen, fruchtlosen, geisttödtenden, langweiligen Musikunterricht. Verfasser spricht von rhythmischer Bildung, praktischer Rhythmik, von dem Wesen der Rhythmik in der Kunst und Rhythmik im musikalischen Vortrage. — „Die einzig richtige Grundlage gesunder Rhythmik ist die genaueste zeitliche Begrenzung der Notenwerthe.“ Aus diesem Grunde findet sich eine gesunde Rhythmik, auf welcher die feine rhythmische Gliederung und der

lebensvolle Schwung im melodischen Vortrage, sowie die getreue Wiedergabe des musikalischen Charakters beruht, gewöhnlich bei Sängern, Geigern und Bläsern, selten aber bei Klavierspielern. Dieser Gedanke war mir neu, muss ihn aber anerkennen, denn im Gesange und bei Blas- und Streichinstrumenten wird im Unterricht vollstes Gewicht auf Notenwerth und Klangdauer gelegt. Noten wie Pausen müssen genau begrenzt wiedergegeben, jeder Fehler muss gerügt werden, da er in der einzelnen Stimme nicht unbemerkt bleiben kann. Im Klavierunterricht wird es jedoch nie genau genommen, da der plötzlich schwindende Ton des Klavieres lange nicht in dem Maasse obige Voraussetzungen in sich trägt.

Die natürliche Folge dieses Mangels ist ein minutiöses Eingehen auf die genaueste Wiedergabe jedes Notenwerthes besonders im elementaren Musikunterricht. Der Verfasser ist gegen jede „technische Mache“ (Czerny) und verlangt gleiche Pflege der mechanischen Wiederholung und kunstreichen rhythmischen Abwechslung. Die Schablone ist der grösste Feind der rhythmischen Bildung. Carpe glaubt in erster Linie nur an Haydn, Mozart und Beethoven den Schüler zu feiner rhythmischer Bildung heranzuziehen. Es ist aber nicht zu leugnen, dass Heller, Jensen, Löschhorn etc. (von den grossen Romantikern gar nicht zu reden) und selbst ein Godard, den Verfasser für diesen Zweck verwirft, auf das höchste bemüht gewesen sind, die feinen Gewebe des Rhythmus in ihren Etüden auf das erfolgreichste anzuwenden. Allerdings zeigen diese zumeist eine einfachere Struktur, als z. B. die Mozart'schen und Beethoven'schen rhythmischen Gestaltungen, haben aber dagegen den Vortheil, dass sie den weniger befähigten Schülern besser liegen.

Für die praktische Ausführung der rhythmischen Klarheit giebt Verfasser ausgezeichnete Rathschläge, die allgemeine Beachtung verdienen. Durch besondere, für beide Hände verschieden rhythmisch gestaltete Notenbeispiele sucht er das Spiel des Schülers zu befestigen und den Lehrer zu ähnlichen Beispielen anzuregen.

Zur Erklärung des Wesens des Rhythmus lässt Verfasser sich nicht auf Ursache und Entstehung desselben ein, welche meiner Ansicht nach nicht fehlen durften, sondern nur auf eine Sezierung der Eigenschaften an zahlreichen, sorgsam ausgewählten Beispielen. Er vergleicht mit grossem Geschick die landläufige, fehlerhafte Spielart einzelner Tonstücke mit einer rhythmisch genauen Ausführung. Die entwickelten Begriffe lassen erkennen, wie tief das Wesen des Rhythmus erfasst werden kann und welch' eingehendes Studium dasselbe erheischt, um richtig aufgefasst und wiedergegeben zu werden.

Mit dem Nachweis, dass der musikalische Gedanke nicht abhängig ist von der Abgrenzung des Taktes kommt Verfasser zu dem Hauptsatz: „Nach dem Gesetze der Schwere gravitirt jede grössere musikalische, zusammenhängende Tonfolge nach dem ihrer Mitte zunächst liegenden metrischen Hauptaccent.“ In diesem Punkte liegt die Konzentration des ganzen Gedankens, in ihm findet sich der Brennpunkt musikalischen Empfindens, und er ist je nach dem Charakter der Phrase hervorzuheben. (Phrasierung.) Das Buch athmet begeisterte Liebe und Bestrebung zur Erforschung der Geheimnisse unserer musikalischen Kunst. Wer es mit Interesse studiert, wird zum mindesten neue Anregung bekommen, den musikalischen Unterricht nach den Rathschlägen Carpe's umzugestalten.

Auf! man lese und probiere!

Ludwig Riemann.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

A. Eccarius-Sieber. Die musikalische Gehörbildung. Verlag von **N. Simrock, Berlin.**

Luise Pohl. Hector Berlioz' Leben und Werke. Verlag von **F. E. C. Leuckart, Leipzig.**

b. Musikalien.

C. Kainer. Trauungsgesang für Sopran und Alt.

W. Höhne, op. 49. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme.

A. Brahms, op. 8. „Sei wieder gut.“ Lied für eine mittlere Singstimme.

A. Riehl, op. 163. 12 Präludien für Pianoforte. Verlag von **Hugo Thiemer, Hamburg.**

J. Stöhle. „Märchenbilder.“ Leichte instruktive Klavierstücke.

A. Eccarius-Sieber. „Neue Elementar-Klavierschule.“ Verlag von **N. Simrock, Berlin.**

Fr. Kauffmann, op. 28. „Tanz-Improvisationen“ für Pianoforte.

— op. 30. „Wanderbilder“, 6 Improvisationen für Pianoforte. Verlag von **Carl Paez, Berlin.**

O. Beringer. Tägliche technische Studien für das Pianoforte. Verlag von **Bosworth & Co., Leipzig.**

R. Kügele, op. 209. „Schnitterlied“ für eine Singstimme.

—, op. 213. „Ein Stück Erdenwallen.“ 5 Charakterstücke für Pianoforte. Verlag von **Georg Bratfisch, Frankfurt a. O.**

Ad. Hrimaly. „Menschliches.“ Liedercyklus für eine Singstimme.

C. Faisst, op. 5. Melodie nach einer alten Ballade für Violoncello und Klavier.

C. Reinecke, Menuett B dur von W. A. Mozart für den Konzertvortrag bearbeitet.
—, Ecossaisen von L. v. Beethoven, für den Konzertvortrag bearbeitet.
—, Polonaise von John Field, für den Konzertvortrag bearbeitet.

B. Reinecke. Leichte melodiöse Uebungsstücke für Klavier.

Verlag von **Gebr. Reinecke, Leipzig.**

H. Protiwinsky. Drei Klavierstücke.
—, op. 2. Drei Stücke für das Pianoforte.
—, op. 3. Zwei Klavierstücke.

Verlag von **Josef Weinberger, Wien.**

H. Germer, op. 42. 25 lyrische Tonpoesien nach Liedkompositionen von Halfdan Kjerulf für Pianoforte übertragen.
—, op. 43. 25 lyrische Tonpoesien nach Liedkompositionen von Rob. Schumann für Pianoforte übertragen.

Verlag von **Gebr. Hug & Co., Leipzig.**

G. Horvath, op. 23. „Bunte Bilder." 8 leichte Klavierstücke für die Jugend.
—, op. 33. Fantaisie mignon hongroise. No. 1 u. 2.
—, Polonaise von J. N. Hummel für Klavier zu 6 Händen bearbeitet.

H. Gobbi, Repertoire pour deux Pianos. Transcriptions.
No. 1 **Rob. Volkmann:** 3 Stücke aus op. 21 Visegrad.
No. 2 **A. Rubinstein.** Fantaisie hongroise.
No. 3 **J. S. Bach.** Orgelfuge in A-moll.
No. 4 **D. Scarlatti.** Gigue.
No. 5 **F. Mendelssohn.** Scherzo aus op. 16.
No. 6 **H. Gobbi.** Magyar-Serenade.
No. 7 **R. Schumann.** op. 58, No. 2 Skizzen für den Pedalflügel.

Verlag von **Rózsavölgyi u. Co. Budapest.**

M. Reger, op. 28. Zweite Sonate für Violoncello und Klavier.

Verlag von **Jos. Aibl, München.**

Empfehlenswerthe Musikstücke. *)

Moderne Sonatinen für die unteren Mittelstufen.

Album moderner Sonatinen. Band III. Enthält S. Jadassohn op. 123, J. Kreiten op. 10, E. Rohde op. 142, H. Necke op. 195, A. Ruthardt op. 37, A. Löschhorn op. 193, O. Klauwell op. 28 und W. Müller. Preis 1 Mark.

Carl Rühle, Leipzig.

C. H. Döring, op. 83. Zwei leichte und instruktive Sonaten. No. 2, F-dur. Preis 2 Mk.

J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Carl Reinecke, op. 47. 3 Sonatinen. No. 3, B-dur. Preis 2 Mk.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vereine.

Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die 2. Generalversammlung der Musiksektion fand im Anschluss an die 6. Gen. Vers. des A. D. L. V. und dessen 10jährigem Stiftungsfest zu Pfingsten in Friedrichroda statt. Der Vorstand der Sektion, bestehend aus den Damen Frl. Sophie Henkel, Frankfurt a. M., Frl. Anna Hesse, Erfurt, Frau Musikdirektor Claus, Leipzig und Frl. Luise Müller, Darmstadt, war vollzählig anwesend, ausserdem waren die Einzelgruppen durch zahlreiche Delegirte und Mitglieder vertreten. Die erste Sitzung fand am Pfingstsonntag, Vormittag 11 Uhr statt. Frl. Henkel, als erste Vorsitzende, begrüsste die Versammlung, zu Protokollführerinnen wurden Frl. Nöring-Königsberg und Frl. Heydel-Berlin gewählt. Frl. Henkel verlas den Jahresbericht. Neue Gruppen haben sich zu den 14 bestehenden des Vorjahres nicht gebildet, ausser Bremen, dessen Meldung in Aussicht steht. Dagegen ist die Zahl der einzelnen, direkten Mitglieder von 10 des Vorjahres auf 55 gestiegen. Die im Laufe des Jahres zur Bearbeitung gestellten Themen wurden verlesen, es sind folgende: „Wie erzieht man das musikalische Gedächtniss"? „Welche Schritte könnten gethan werden, um eine staatliche Prüfung der Musiklehrerinnen herbeizuführen?" „Was bedeutet ein rationeller Fingersatz für den Klavierunterricht, welche Gesichtspunkte sind für seine Anwendung massgebend?" „Wie fügt man das Musikdiktat am besten in den Einzelunterricht ein?" Die Themen waren von den Gruppen Königsberg, Zweibrücken und Halle gestellt, an den Bearbeitungen betheiligten sich die Gruppen Königsberg, Leipzig, Zweibrücken und Stuttgart. Ueber eine schnellere und sicherere Cirkulation der Arbeiten innerhalb der Gruppen und der Einzelmitglieder wurden neue Beschlüsse gefasst. Hieran schlossen sich die Berichte der Delegirten und zwar.

Frau Dr. Reyht für Frankfurt a. M.
Frl. Walter „ Darmstadt.
Frl. Caspar „ Leipzig.
Frl. Friedel „ Stuttgart.
Frl. Heydel „ Berlin.
Frau Dehmlow „ Königsberg.
Frau Prof. Bernstein für Halle.

Es folgte der Vortrag von Frl. Henkel: „Die staatliche Prüfung der Musiklehrerin", an

---

*) Durch ein sehr unliebsames Versehen in der Druckerei stand in der vorigen Nummer über den „Empfehlenswerthen Musikstücken" eine falsche Ueberschrift. Statt: „4 händige Vortragsstücke u. s. w." musste es heissen „Etüden für die Oberstufen". A. M.

dan sich eine lebhafte Diskussion anschloss. (Der Vortrag wird, seiner Wichtigkeit halber, später in dieser Zeitung abgedruckt werden).

In der zweiten Sitzung am Montag hielt Frl. Luise Müller-Darmstadt einen Vortrag über: „Einige Worte zur Reform des Gesangsunterrichts an Schulen“, der gleichfalls eine lebhafte Debatte, besonders seitens der zahlreich anwesenden Volksschullehrerinnen hervorrief. An den Vortrag schloss sich die Wahl von zwei Kommissionen, um die in den beiden Vorträgen angeregten Fragen weiter auszuarbeiten. In die Kommission für die staatliche Prüfung der Musiklehrerin wurden gewählt: Frl. Morsch-Berlin als Vorsitzende, Frl. Nöring-Königsberg, Frl. Caspar-Leipzig als Beigeordnete, in die Kommission für die Reform des Gesangunterrichts an Schulen wurden Frl. Müller-Darmstadt als Vorsitzende, Frl. Hesse II-Erfurt und Fr. Dr. Korth-Frankfurt a. M. als Beigeordnete gewählt. Jedes Mitglied der Kommission hat das Recht sich weitere ortsangehörige Mitarbeiterinnen zu wählen. — Nach Erledigung verschiedener kleiner interner Angelegenheiten sprach Frl. Hesse dem Vorstand den Dank der Sektion für alle aufgewandte Mühe aus und Frl. Henkel schloss sodann die Gen.-Versammlung der Musik-Sektion. An die ernsten, der Arbeit gewidmeten Stunden schlossen sich zwanglose gesellige Vereinigungen, Ausflüge in Friedrichroda's im schönsten Blüthenschmuck prangende Umgebungen, Einladungen zu den festlichen Veranstaltungen des Gothaischen Lehrerinnen-Vereins, der das ganze Arrangement für das 10jährige Stiftungsfest des Allg. D. Lehr.-Vereins in die Hand genommen hatte. Es war ein ungemein anregendes, von froher Festfreude erfülltes Zusammensein, — konnten doch die wissenschaftlichen Lehrerinnen mit Stolz auf ihre Erfolge zurückblicken: vor 10 Jahren mit 85 Theilnehmerinnen begründet, zählt der Verein heut rund 11000 Mitglieder. Und dieser in stiller beharrlicher Arbeit erzielte Erfolg hob die Stimmung aller Anwesenden und kam in begeisterten Ansprachen zum Ausdruck. Zum ersten Mal war auch die Musiksektion in grösserer Anzahl als eine kleine geschlossene Macht in der grossen Gemeinschaft vertreten, und das Beispiel der Erfolge der Anderen, der rege, persönliche Gedankenaustausch, das Bewusstsein in Gemeinschaft für ein schönes ideales Ziel zu kämpfen, wird auch für die Weiterentwicklung der Musik-Gruppen die segensreichsten Früchte zeitigen.

A. M.

Im Anschluss an obigen Bericht wird vom Vorstande gemeldet:

Wir haben unseren Mitgliedern die erfreuliche Mittheilung zu machen, dass in **Bremen** eine neue **Musikgruppe** gegründet worden ist. Vorsitzende Frl. Gertrud Höpken, Contrescarpe 87.

Der Wortlaut der von Musikgruppe **Erfurt** gegebenen Aufgabe ist

„Die Zeit Palestrina's“.

Termin 1. Oktober.

Der Vorstand

J. A. Sophie Henkel

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Der „Verein der Musiklehrer und Lehrerinnen“ hielt am 12. d. Mts. im Saale der Königl. Hochschule für Musik seine Juni-Sitzung, die letzte vor den Ferien, ab. Es wurde beschlossen, an Stelle der bisherigen „Vereinigung für den Sterbefall“ eine „Sterbekasse“ zu gründen, deren Statuten nach den Ferien festgestellt werden sollen. Der angekündigte Vortrag des Fräulein Goldschmidt wurde aus praktischen Gründen auf eine spätere Sitzung verschoben.

Briefkasten.

Hrn. A. R. Weitsleben. Ich habe bei Uebernahme der Redaktion im Herbst v. J. keinen derartigen Artikel im Bestande vorgefunden, bin also ausser Stande ihn zu bringen. In Bezug auf die Germann-Mechanik erwarte ich noch Nachricht, die ich Ihnen brieflich mittheilen werde.

Hrn. Carisch & Jänichen, Mailand. Bitte um Einsendung der in Ihrem Schreiben erwähnten Werke für Violine.

Hrn. Gebrüder Reinecke, Leipzig, Hrn. H. vom Ende, Köln. Besten Dank für die Einsendungen, ich bemerke dazu, dass ich speciell Männerchöre nicht in den Kreis der Besprechungen ziehen kann, da diese Litteratur dem Interessenkreise des „Kl.-L.“ zu fern liegt. Gemischte Chorwerke und Frauenchöre jedoch, sowie alle Werke, die sich zu instruktiven Zwecken, zu Schüleraufführungen u. s. w. eignen, werden stets berücksichtigt.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 8** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) **Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

☞ Von der Verlagshandlung **Carl Merseburger** in **Leipzig** ist dieser Nummer ein Prospect, enthaltend

Gutachten über A. Reisers Reform-Klavier-Schule

beigelegt, auf den wir hiermit besonders aufmerksam machen.

D. E.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 14. **Berlin, 15. Juli 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Professor Emil Breslaur

† 26. Juli 1899.

Rückblick auf sein pädagogisches Wirken.

Von

Anna Morsch.

Gedenktage sind Fermaten im fluthenden Tonmeere des Lebens. Sie zwingen zum Stillstand, zur Einkehr, zur Rückschau und sei es ein frohes, ein ernstes, sei es ein schmerzliches Gedenken, immer erfasst uns jene weihevolle Stimmung, wie sie uns nur an Tagen bescheert ist, an denen die Arbeit des täglichen Lebens ruht, die Glockenschläge der Pflicht nicht mahnend an unser Ohr tönen, und wir die Seele einmal frei machen können von dem Staube, den das Alltagsgetriebe auf sie wirft. —

Wir stehen vor solch einem Gedenktage, der uns mahnend den Blick rückwärts wenden lässt und das Herz mit ernster Trauer erfüllt — nur wenige Tage und es ist ein Jahr verflossen, seit die Leser dieser Zeitung durch die Nachricht erschüttert wurden, dass ihr Begründer und Leiter, Professor Emil Breslaur, der helfende und berathende Freund aller seiner Kollegen, aus seinem arbeitsreichen Leben durch eine höhere Stimme abgerufen wurde. Gross war die Klage von Nah und Fern, — die weite Lesergemeinde des „Klavier-Lehrers“, die ihm seit länger wie 20 Jahren als ihrem treuen Führer und Berather folgte, stand erschreckt und unvorbereitet vor dieser Nachricht, — tiefer und nachhaltiger war die Trauer derjenigen, die ihm näher gestanden, die seinen lauteren, gemüthstiefen Charakter gekannt, denen es vergönnt war an seiner Seite zu arbeiten, mit ihm seine idealen Ziele zu verfolgen und die da wussten, dass, wenn auch sein Körper müde geworden und schweres Leid auf ihm lastete, sein Geist noch immer rastlos arbeitete, seine Gedanken sich immer noch mit dem Wohl seiner Kollegen, mit der Hebung ihres Standes, mit dem Ausbau seiner Lehren beschäftigten. Für sie tönte die Todesbotschaft gleich einer herben unlöslichen Dissonanz, dass hier eine Lebensfackel erloschen, deren mildes belebendes Licht noch Vielen zu leuchten bestimmt schien. Ein unermüdlicher Förderer der Kunst, ein unvergleichlicher Lehrer der Jugend, ward er abberufen aus seiner segensreichen Thätigkeit, den Zurückbleibenden wieder einmal die Wahrheit des Spruches erhärtend „Beweint nicht den, der da geht, sondern den, der verliert. Er geht zur Ruhe, wir bleiben dem Schmerze.“ — Er liess uns dem Schmerze, aber er liess uns auch sein Andenken, sein Beispiel, seine Lehre und die sind mit uns gewandert, sie sind das Erbe, das die Gegenwart mit dem stillen Grabe verknüpft und unsere Gedanken heut voll Wehmuth, aber auch voll Dank zu ihm zurückführt.

Hatten die Nachrufsworte, die ihm sein Freund Otto Schmid-Dresden im vorigen Jahre in diesen Blättern widmete, seiner allgemeinen Wirksamkeit gegolten, so will ich seiner heut in seiner Eigenschaft als Lehrer gedenken, denn erziehen und

lehren, den Samen zu künstlerischer Entwicklung auszustreuen, das galt ihm als die höchste, die vornehmste Lebensaufgabe. Und weil er selbst nie aufhörte zu lernen, so war er zu dem unübertroffenen Pädagogen herangereift, als welcher er im Urtheile seiner Zeitgenossen bei seinem Lebensende anerkannt dastand. Ich glaube, dass ich sein Gedenken nicht besser ehren, nicht mehr in seinem Sinne wirken kann, als wenn ich hier an dieser von ihm geschaffenen, ihm so theuren Stätte, klar zu legen suche, wie er lehrte, wie er die Ideale seiner Kunst erfasste und wie er bemüht war, sie in den Herzen der Jugend zu wecken und zu hüten wie eine heilige Flamme, die bestimmt ist, ein ganzes ferneres Leben mit ihrem milden reinen Lichte zu durchglühen und zu durchwärmen.

„Die grosse Menge", so sagt er in der Vorrede zu seiner „Methodik des Klavierunterrichts", ahnt nicht, wie viel methodisches und pädagogisches Wissen zur musikalischen Bildung hinzukommen muss, um den Musiklehrer zu befähigen, den Musikunterricht zu einem Erziehungsmittel zu erheben, das Gemüth, Verstand und Willen gleichmässig bildet. Wie Wenige der Lehrenden sind sich der hohen Ziele und der Bedeutsamkeit ihrer Aufgaben bewusst, wie häufig wird der Musikunterricht ohne Beruf und richtige Erkenntniss des zu erreichenden Zieles und der diesem Ziele entsprechenden Mittel ertheilt, wie vielen Lehrern mangelt die Kenntniss von der natürlichen Beschaffenheit des Menschen, von seinen allgemeinen und individuellen Anlagen und daher der nothwendige Einblick in die Auffassungsfähigkeit der verschiedenen Alters- und Entwicklungsstufen, ohne welchen dem Schüler der Unterrichtsstoff nicht zum Verständniss gebracht werden kann. — Wie viel Geduld, Einsicht und Erfahrung gehören allein zur richtigen Bildung der Hand, zur Erzielung des künstlerischen Anschlages, des edlen, nüancirungsfähigen Tones, wie grosse Aufmerksamkeit und mühevolle Arbeit erfordert die genaue Kenntniss des umfangreichen Unterrichtsmaterials. Wie lange auf jeder Stufe zu verweilen, wie das theoretische Material zu verarbeiten und dem praktischen Unterricht anzupassen, wie das Gehör zu bilden, das Verständniss und die Empfänglichkeit für die Schönheiten musikalischer Kunstwerke vorzubereiten und zu entwickeln ist, — wie der Lehrer sich selbst fortzubilden habe, wie sich frisch und freudig zu erhalten für die Beschwerden seines Berufes und empfänglich für die ideale Seite desselben, damit seinem Unterrichte die zu allen Erziehungsresultaten nöthige Lebendigkeit und anregende Kraft innewohne, — alles das ist von grosser Bedeutung und verlangt gründliches, systematisches Studium und die Unterweisung darin bildet die Hauptaufgabe des Unterrichts in der Methodik und Pädagogik."

Aus vorstehenden Worten erhellt, wie hoch Emil Breslaur den Lehrberuf auffasste, welche Anforderungen er an den Unterrichtenden stellte und es ist bezeichnend für ihn, dass er bei Gründung seines Instituts die Seminar-Klassen zur Ausbildung von Musiklehrern und Lehrerinnen in den Vordergrund rückte, sie als sein Hauptziel betrachtete und erst später, als die junge Anstalt festen Fuss gefasst, er sich einen Stamm tüchtiger Lehrkräfte nach seinem Sinn herangebildet, zu erweitertem Ausbau dachte und sein Institut zu einem Konservatorium für alle Zweige der Tonkunst umgestaltete. Das Seminar blieb aber trotzdem der Mittelpunkt und seine eigenste Domäne, ihm widmete er bis zum letzten Augenblick seine stete Aufmerksamkeit und er ertheilte den Unterricht in den Methodik-Klassen, so lange seine seit Jahren im Schwinden begriffenen Körperkräfte es irgend gestatteten. Dieses Schwinden der Kräfte liess ihn aber als bedachtsamen Hüter seiner Schöpfung für die Zukunft vorsorgen, — ich kann es als erfreuliche Thatsache konstatiren, dass er bei Zeiten für eine Fortführung der Methode in seinem Sinne durch jüngere Kräfte sorgte und dass der jetzige Leiter seines Konservatoriums und Seminars, Herr Gustav Lazarus, es als ein geheiligtes Vermächtniss betrachtet, die Methodik-Klassen genau nach der bewährten Methode durch die von dem Verstorbenen dazu ausgebildeten Lehrkräfte fortzuführen.

Der Lehrplan von Emil Breslaur's Seminarklassen war nach einem äusserst umfassenden und durchdachten System zusammengestellt. Ausser der gründlichsten Ausbildung und geistigen Erfassung aller praktischen Elementarfächer wie Bildung der Hand und der Finger, der verschiedenen Arten des Anschlags, der Ausbildung des Taktgefühls und des Rhythmus, des Gebrauchs eines rationellen Fingersatzes, des Notenschreibens u. s. w., sind eine grosse Fülle musikwissenschaftlicher, geschichtlicher und ästhetischer Fragen in den Kreis des Lehrstoffes eingeschlossen. So z. B. Die Geschichte des Pedals, des Metronoms, der Verzierungen, der Tonleiter in ihren verschiedenen Phasen, ferner die Litteratur der unteren Stufen, ihre Charakteristik und Verwerthung für die verschiedenen Schüler-Individualitäten, die Lehre vom Schall, die Formenlehre u. s. w. Endlich werden behandelt: Musikalische und allgemeine Bildung des Lehrers, Charakter- und Herzensbildung, seine Fortbildung, mündlicher Vortrag, Behandlung von Schülern verschiedener Individualitäten, Wie erzieht der Lehrer zur Aufmerksamkeit, zur Ordnung, zum Fleiss, Verschiedenheit in der Behandlung der beiden Geschlechter, Ueber Klassenunterricht, Wie ist der Unterricht interessant zu gestalten und ähnliche in dies überaus wichtige Gebiet einschlagende Fragen von musikpädagogischer Bedeutung. Die Ausbildung in der Theorie und in der Musikgeschichte werden in besonderen Kursen behandelt.

Emil Breslaur legte für die meisten oben angeführten Disziplinen sein bereits erwähntes, im Jahre 1887 bei N. Simrock, Berlin erschienenes Werk „Methodik des Klavier-Unterrichts in Einzelaufsätzen" zu Grunde und zwar wurde der Unterricht derart gehandhabt, dass ein Kapitel des betreffenden Werkes zunächst vorgelesen, dann durch Frage und Antwort beleuchtet, und wo es anging praktisch am Klavier oder einem anderen Instrument erläutert wurde. Die Seminaristen hatten dann ein schriftliche

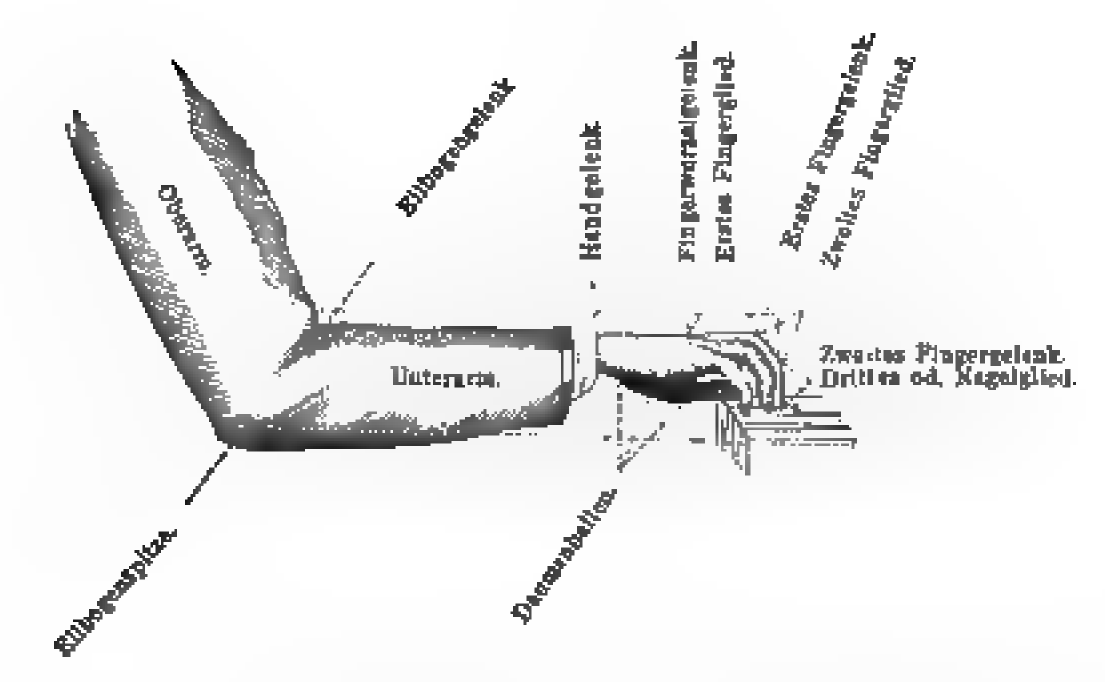
Aufgabe einen schriftlichen Aufsatz darüber zu machen oder in der nächsten Stunde den erklärten Stoff durch einen freien mündlichen Vortrag klar zu legen. Er erzielte zweierlei dadurch, erstens dass sie sich ihres Stoffes klar bewusst und sich in fliessender Stylistik übten, zweitens aber auch dass sie redegewandt wurden und befähigt den Stoff präcis und in richtiger Form vor einem Forum von Zuhörern wiederzugeben, wodurch ihnen die Klarlegung bei späterem, eigenem Unterricht ermöglicht wurde. Und das ist ein Faktor von nicht hoch genug zu schätzendem Werth. Man soll den Stoff nicht nur für sich beherrschen und in sich aufgenommen haben, man soll ihn auch wiedergeben können und zwar in klaren, präcisen, dem kindlichen Auffassungsvermögen angepassten Erklärungen. Wie viele junge Kräfte scheitern gerade in diesem Punkt. Der kindliche Geist ist im allgemeinen aufnahmefähig und lernfreudig, aber das Dargebotene muss seinem Vorstellungskreise angepasst sein, was darüber hinausgeht, macht die Kinder traurig, missmuthig und stört ihre Freudigkeit im Lernen. Wie mancher begonnene Unterricht hat ein vorzeitiges Ende durch die Unfähigkeit des Lehrers gefunden, den Unterrichtsstoff dem Kinde in leicht fasslicher, anregender Weise zu übermitteln.

Durch *beständiges Hospitiren* in anderen Unterrichtsstunden, durch *eigenes Unterrichten* unter strenger Aufsicht erfahrener Lehrer wurde schliesslich alles theoretische Wissen in lebensvolle Praxis umgesetzt, so dass nach mehrjährigem Kursus die aus Emil Breslaur's Schule entlassenen Seminaristen mit einer Fülle von pädagogischen Kenntnissen ausgerüstet waren, die sie befähigten selbständig in ihren verantwortungsvollen Beruf einzutreten und bei eigenem Weiterstreben und der unentbehrlichen Intelligenz zu höheren Stufen fortzuschreiten.

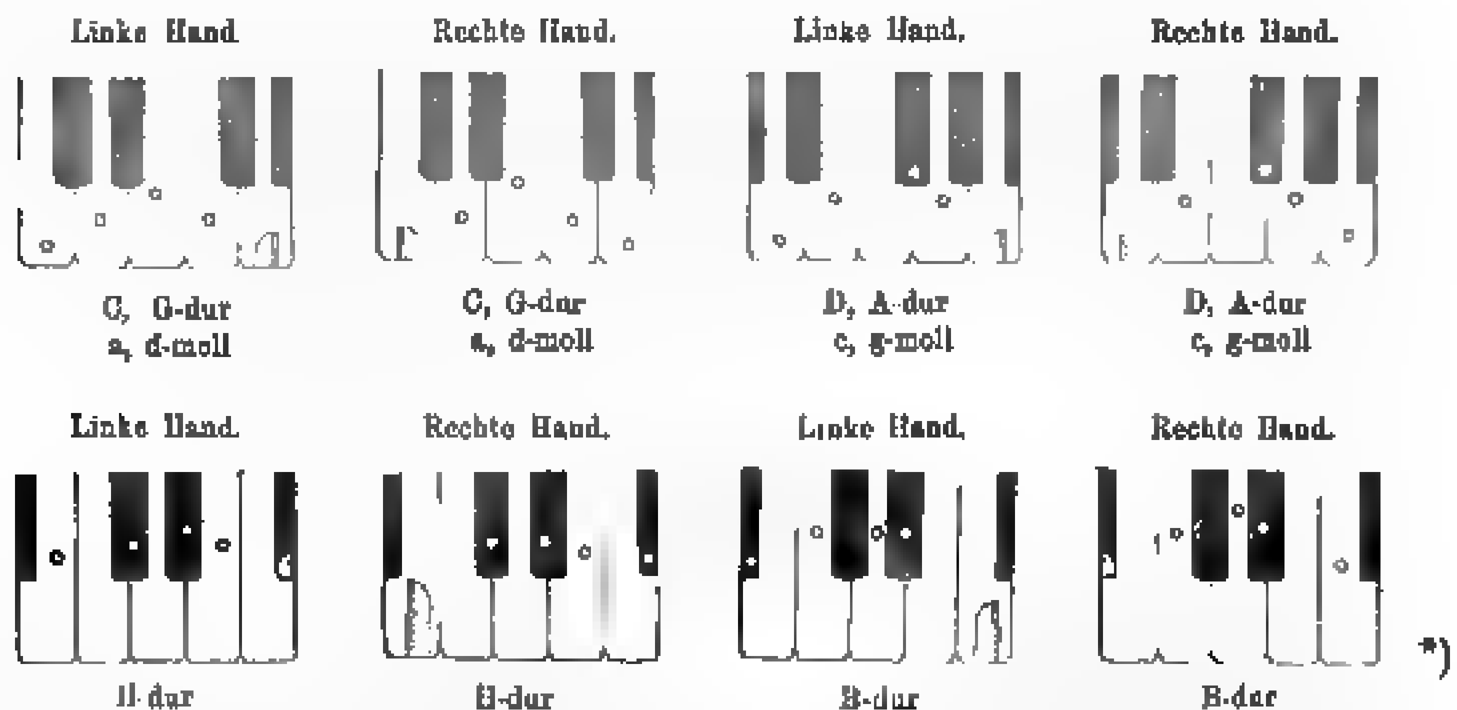
Es sei mir hier noch gestattet, auf Emil Breslaur's *praktische Lehrmethode* einzugehen und zu erläutern versuchen, wie der *Elementarunterricht*, der die Grundlage aller künstlerischen Ausbildung ist, an seinem Konservatorium gehandhabt wurde.

Sein Ideal war der *schöne, gesangvolle, nüancirungsreiche Ton*, der alle Schlacken seines Instrumentes abgestreift hat und den geistigen Gehalt des Tonstückes in lebensvoller Auffassung wiederzugeben vermag. So legte er auf den ersten Anfang, auf die *Tonbildung* den allergrössten Werth. Die Kinderhände sind zart und weich, die Finger kraftlos und geneigt jedem Druck nachzugeben, so liegt die Gefahr nahe, dass durch schlechte, inkorrekte Handhaltung, durch Ueberanstrengung der Fingergelenke der Arm mit zum Gebrauch benutzt wird und ein harter gestossener Ton, ein steifes Handgelenk die Folge ist. Emil Breslaur vermied in der ersten Zeit aufs sorgfältigste jede Anstrengung, er ging bei der Tonbildung mit peinlicher Gewissenhaftigkeit vor und liess den Ton nur durch weichen Druck, nie durch Schlag erzeugen. Er schreibt: „*Die Schulung der Hand* erfordert sowohl seitens des Lehrers wie des Schülers die grösste Thatkraft und Selbstverleugnung. Allein man ermüde nicht bei dieser ebenso mühsamen als wichtigen Arbeit. So viel Anstrengung sie auch erfordert, so sehr entschädigt sie später durch die Erleichterungen, die dem Schüler daraus erwachsen. Es erfordert oft unsagbare Geduld, bevor sich die Hand an die richtige Lage gewöhnt, die Finger sich mit Leichtigkeit bewegen und einen schönen nüancirungsfähigen Ton hervorbringen lernen. Aber dieses Ziel vor Augen dürfen weder Lehrer noch Schüler ermatten. Beide müssen mit eiserner Beharrlichkeit an der Bildung der Hand und der Finger weiterarbeiten. Niemals darf sich der Lehrer durch anfängliche Misserfolge von weiteren Versuchen abschrecken lassen. Giebt er nur einmal dem Gedanken Raum „aus dieser Hand wird nichts" dann kann er sicher sein, dass seine Arbeit nutzlos ist. Nur die freudige, auf Lehr-Erfolge beruhende *Zuversicht*, welche immer wieder ermuthigt und ermuntert, überwältigt alle Hindernisse, ohne sie erreichen Lehrer wie Schüler ihr Ziel niemals."

Die ersten *Anschlagsübungen* liess Emil Breslaur nun in folgender Weise ausführen. Nachdem die Hand- und Fingerhaltung geregelt (Handfläche und Unterarm bilden eine grade Linie, der fünfte Finger wird mit seiner fleischigen Kuppe derart auf die Taste gestellt, dass sein unterstes Gelenk, das Nagelglied senkrecht auf derselben ruht, der Daumen kommt mit der Schneide und der Hälfte des Nagelgliedes auf die Tasten, die mittleren Finger stehen etwas weiter hinein, doch so, dass das Nagelglied senkrechte Lage hat. Die Finger haben nur lose Fühlung mit den Tasten, drücken sie nicht herunter, das Handgelenk ist total locker (S. Abb.) ist die Haltung derart geregelt, so beginnen die Anschlagsübungen auf Befehlswort des Lehrers in 3 Zählzeiten mit 1, 2, 3, oder prägnanter mit Auf, Ab, Druck. Bei „Auf" hebt sich der Finger von der Taste, doch nicht höher, als ohne besondere Anstrengung und ohne das leichte Gefühl im Fingerwurzelgelenk zu beeinträchtigen, möglich ist, bei „Ab" fällt er auf die Taste zurück und ruht, ohne sie niederzudrücken, auf deren Oberfläche, bei „Druck" wird die Taste niedergedrückt, aber ohne jede Kraftanwendung, wenn der Ton auch anfangs noch so schwach klingt. Jeder Finger führt das Vorgeschriebene nach dem Kommando Auf, Ab, Druck, viermal hintereinander aus, der zweite Finger beginnt, der Daumen schliesst. Der Lehrer hat sorgsam darauf zu achten, dass die Handlage unverändert bleibt, dass alle nicht anschlagenden Finger Fühlung mit den Tasten behalten, dass beim Niederdruck das Handgelenk nicht nachhilft, sondern total locker bleibt. Von der Lockerheit des Handgelenks kann sich der Lehrer durch folgende Probe leicht Gewissheit verschaffen. Er berühre mit dem Zeigefinger den unteren Theil des Handgelenks des Schülers an der Stelle, wo der Arzt den Puls zu befühlen pflegt. Ist die Muskulatur weich, dann wird auch die Bewegung des Fingers leicht sein. Zieht sich die Muskulatur zusammen, dann ist die Leichtigkeit der Bewegung gehemmt. Bemerkt dies der Lehrer, so zeige er dem Schüler die untere Fläche des eigenen Handgelenks, mache



Die oben beschriebene Stellung der Hand ändert sich nach der Tastenlage, es folgen hier einige Abbildungen der Anschlagsstellen bei Unter-, Ober- und gemischter Tastenlage.



die Muskulatur steif und lasse ihn durch Betasten sich von der Steifheit dieses Theiles der Hand überzeugen. Sodann halte er denselben Theil des Handgelenks lose und veranlasse den Schüler, die Aenderung zu beobachten, die jetzt mit der Muskulatur vorgegangen ist. Auch an seiner eigenen Hand soll der Schüler diese Tastversuche vornehmen.

Die oben geschilderte Anschlagsübung galt der Schulung der einzelnen Finger. Bei der nun folgenden z w e i t e n üben 2 Finger und der Schüler lernt zugleich das strenge L e g a t o - S p i e l. Hier fallen zwei Zählzeiten in eine zusammen, man zählt entweder 1, 2 oder „Druckauf", „Ab." Die Finger ruhen wie vorher auf den Tasten, auf 1 oder „Druckauf" drückt der Daumen seine Taste nieder, während zu gleicher Zeit der 2. Finger in die Höhe schnellt. Auf 2 oder „Ab" fällt der 2. Finger auf die Taste zurück, ohne sie niederzudrücken, auf 1 oder „Druckauf" erfolgt der Niederdruck, während nun zugleich wieder der Daumen in die Höhe schnellt. Der Lehrer hat genau darauf zu achten, dass der Finger seine niedergedrückte Taste nicht eher verlässt, als bis der Niederdruck des anderen erfolgt, er erzielt dadurch von vornherein das vollkommenste Legato. Auch diese Uebung wird mit jedem Fingerpaar 4 mal hintereinander und zwar stets piano ausgeführt. Bei der d r i t t e n A n s c h l a g s ü b u n g folgen die fünf Finger hintereinander im Anschlag. Hier tritt das Neue hinzu, dass der Schüler beim Niederdruck einer Taste durch den mittleren Finger 2 Finger zu heben hat und zwar den, der zuvor niedergedrückt hatte, v o m Anschlag, den folgenden z u m Anschlag. Gezählt wird in der vorigen Weise. Der Finger, der vorher angeschlagen hatte, hebt sich nur bis zur Tastenhöhe, er behält Fühlung mit der Taste, derjenige, der den neuen Ton zu nehmen hat, zur gewohnten Anschlagshöhe. Die Ausführung wieder l e g a t o und stets p i a n o.

(Schluss folgt.)

*) Die Cliché's sind mir von Herrn N. Simrock freundlichst überlassen worden und dem Werke „Methodik des Klavierunterrichts" entnommen.

Franz Liszt's Briefe

an die

Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.

Herausgegeben von **La Mara.**

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

(Fortsetzung.)

Indem die Fürstin Liszt auf der Altenburg, die er wiederholt „ma montagne sainte" nennt, ein wahres Heim bereitete, schützte sie ihn vor Zersplitterung und spornte ihn stetig zu der in ihren Augen am höchsten stehenden, schöpferischen Thätigkeit in Tönen wie Worten an. Aus diesem Lebensabschnitte datiren daher sowohl seine meisten und bedeutendsten Originalkompositionen, als auch mit Ausnahme der „Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst" alle seine musikalischen Schriften. Muss man für die ersteren Carolyne als die Muse betrachten, welche seiner Phantasie Schwingen verlieh, so nahm sie an den letzteren selbstthätigen Antheil, so dass vielfach kaum nachweisbar ist, was dem Geiste oder der Feder des Einen oder des Anderen entsprungen ist. Zahlreiche Stellen aus seinen Briefen liefern die Belege für die Verdienste, welche der Fürstin an seiner Arbeit auf beiden Gebieten zustehen. Vorzugsweise ihrem Einflusse dürften namentlich seine religiösen Compositionen zu verdanken sein. Als er z. B. von seinem Plane spricht, das Oratorium „Christus" zu schaffen, das er „notre projet de Christ" nennt, prophezeit er: „Das wird das Werk sein, durch welches ich zu Ihnen von meinem Glauben und meiner Liebe sprechen werde, und wenn mir die Kräfte nicht versagen, wird es Grosses und Schönes enthalten." Ein anderes Mal, eine Arbeit erwähnend, die ihm bevorsteht, sagt er: „Mais avant tout il faut faire Elisabeth (das Oratorium „die heilige Elisabeth") de façon, que vous en soyez contente."

Unmittelbar nach der am 31. August stattgehabten ersten Aufführung der grossen Messe, welche er für die Einweihung der Metropolitankirche in Gran componirt hatte, und von der man in dortiger Stadt sagte: „Das ist wohl ganz neue Musik, aber zum Niederknieen," schreibt er an die Fürstin: „Für jetzt will ich Ihnen nur danken und Sie segnen, dass Sie mich mit guten Gedanken inspirirt und mir geholfen haben, für den gütigen Gott zu arbeiten. Seien Sie tausend und tausend Mal gesegnet." Als Akt der Dankbarkeit in gleichem Sinne ist wohl auch die emphatische Widmung zu betrachten, mit der Liszt der Fürstin zu ihrem 36. Geburtstage die Originalpartituren zweier seiner symphonischen Dichtungen schenkte und die folgenden Wortlaut trägt:

Dédicace de mes Poëmes symphoniques:
Ce qu'on entend sur la Montagne
Hungaria
8 Février 1855.

A celle qui a accompli sa foi par l'amour
a grandi son espérance à travers les douleurs
édifié son bonheur par le sacrifice!

A celle qui demeure la compagne de ma vie,
le firmament de ma pensée, la prière vivante
et le Ciel de mon âme

à

Jeanne Elisabeth Carolyne

F. Liszt.

Das sogenannte „chambre bleue" der Altenburg, in dem sich die Schreibtische Liszt's, sowie der Fürstin befanden, war die Stätte, wo sich am häufigsten die Gedanken Beider an einander entzündeten, und sie gemeinschaftlich litterarisch arbeiteten. Dort entstand vor allem das schwungvoll geschriebene Buch über Chopin, an dem Carolyne besonderer Antheil gebührt durch die lebendigen Schilderungen der Sitten und Tänze der polnischen Nation, welcher sie durch ihre Geburt angehörte. Anderen seiner Ideen lieh sie häufig die Form. Die Abhandlungen über Wagner's Lohengrin, den Componisten Field, die Brochure für den leider nicht verwirklichten Goethe-Bund, Entwürfe zu einem Aufsatz über Schubert etc. bezeichnet Liszt brieflich stets mit dem Epitheton „notre", während das Programm zu seiner Dante-Symphonie selbstständig von der Fürstin verfasst wurde. Letztere war ausserdem bestrebt, ihren Lebensgefährten soviel wie möglich von untergeordneter, mehr mechanischer Thätigkeit zu entlasten, weshalb sie nicht nur häufig allein die Correcturen seiner Schriften, sondern auch einen Theil seiner Correspondenz erledigte.

In liebenswürdigster Weise öffnete sie im übrigen die Altenburg allen denen, welche mit Liszt in Verbindung standen, und selten sind wohl in einem Privathause innerhalb eines Jahrzehntes so viele bedeutende Menschen, Musiker, Maler, Schriftsteller, Gelehrte ein- und ausgegangen, wie dort. Auch die drei Kinder Liszt's, welche seiner ehemaligen Verbindung mit der Gräfin d'Agoult entsprossen waren, und die er hatte legitimiren lassen, fanden in ihr eine mütterliche Freundin. Gromberg nahm sie nicht nur an den Sorgen für ihre Erziehung theil, sondern beherbergte sie später auch zeitweise auf der Altenburg, während Liszt für ihre eigene anmuthige und begabte Tochter, die Prinzessin Marie, wahrhaft väterliche Zuneigung empfand, wie fast ein jedes seiner Schreiben bekundet.

So war die Fürstin nach jeder Richtung sein guter Genius, und es hat den Anschein, als habe das Verhältniss zwischen diesen beiden Menschen, während der Periode ihrer Lebensgemeinschaft, niemals innere Trübung erfahren. Wenigstens lässt kein einziger dieser 341 Briefe auch nur den Schatten eines Zwiespaltes, Missverständnisses oder vorübergehender Erkaltung durchblicken. Alle verrathen die gleiche, fast demüthige Liebe und Verehrung für diese Frau, der gegenüber sich der hochbegabte Mann in rühren-

der Bescheidenheit stets als der Empfangende betrachtete. Wie viel er selbst indessen, abgesehen von seinen Leistungen als Mensch und Charakter zu bieten vermochte, offenbaren gerade diese zwanglosen, bisweilen tagebuchartigen Mittheilungen aus seinem vielseitigen Leben am deutlichsten. Nicht nur vornehmste Gesinnung, ein reiches Gemüths- und Empfindungsleben kommt darin zum Ausdruck, sondern es giebt sich auch ein äusserst beweglicher Geist zu erkennen, der oft unmittelbar Funken schlägt und fast intuitiv das kurze, bezeichnende Wort findet. Dabei ist die Form seiner längeren Berichte oder gedanklicher Auseinandersetzungen oft von eigenthümlichstem Reiz, obwohl er selbst — durchaus mit Unrecht — von seinem „peu d'aptitude pour le style épistolaire" spricht. Von besonderem Interesse ist manche treffende, dabei stets wohlwollende und so weit wie möglich anerkennende Beurtheilung, die er bedeutenden Zeitgenossen oder deren Werken zu Theil werden lässt. So äussert er sich z. B. über den Schriftsteller Adolf Stahr, von dem die Fürstin keine günstige Meinung hatte. „Er ist ein ausserordentlich distinguirter Mensch, der sehr Vieles weiss und eine Seele besitzt. Während der beiden Stunden, die ich mit ihm verlebte, hat er mir ohne Verwirrung noch Pedanterie Horaz, Heine, Vischer citirt, die unserer Meinung nach ja merkwürdig mit einander übereinstimmen." In einem späteren Briefe schreibt er: „Sie sagen mir, dass Horaz und Heine das A b c sind, eine Entdeckung, über die ich in der That ganz erstaunt bin. Was aber nicht zum A b c gehört, ist, mit einigen zwanzig Jahren, wie Stahr es gethan hat, 8–10 Bände Aristoteles herausgegeben zu haben mit Commentaren, welche Cousin, Ravaisson, Jourdain rühmlichst erwähnt haben. Ich versichere Sie, Liebe, dass seine Unterhaltung eine Fundgrube völlig ungewöhnlicher Ideen und Bemerkungen ist, und sicherlich werden Sie meine Ansicht theilen, sobald Sie sich die Mühe nehmen, ihn anzuhören."

Mit warmen Worten rühmt er den Mäcen seiner Zeit König Ludwig I. von Bayern, indem er sagt: „Ich habe ihn immer aufrichtig bewundert und sein Name wird gross bleiben, trotz der Kleinlichkeiten, die seiner Regierung anhaften. Er ist der Schutzpatron der Kunst in diesem Jahrhundert und hat eine ungewöhnliche und wahrhaft königliche Aufgabe gelöst. Er kann den Medicis' und selbst einem Perikles die Hand reichen und zu ihnen sprechen: Ich bin Eurer werth. Die schönen und grossen Dinge waren für ihn nicht eine Beschäftigung seiner Mussestunden — er hat vertraut mit ihnen gelebt."

(Schluss folgt.)

Die Gutenbergfeier in Mainz.

Die seit Monaten vorbereitete glänzende **Gedenkfeier**, welche die Vaterstadt Johann Gutenberg's, zur 500jährigen Wiederkehr seines Geburtstages, den Manen ihres grossen Sohnes widmete, half auch unsere schöne Kunst verherrlichen, und der musikalische Theil des bedeutungsvollen Festes war nicht der geringste.

Am Johanni-Vorabend brachte im Mainzer Konzerthause die kunsterprobte Elite der mittelrheinischen Sängerschaaren, die Mainzer Liedertafel und der Damengesangverein, unter Mitwirkung des städtischen Orchesters und erster gesangsolistischer Kräfte den „Judas Maccabäus" von Händel in der Chrysander'schen Bearbeitung zur Aufführung, den Mitwirkenden, wie dem vortrefflichen Vereinsdirigenten **Dr. Fritz Volbach** zur Ehre, der als feinfühliger Tonpoët und Händelkenner in Fachkreisen wohl bekannt ist. Sämmtliche Leistungen standen unter diesem Einfluss, und die weniger herkömmliche, als subjektive künstlerische Auffassung des hochbegabten Führers gaben dem Gesammten einen bewunderswerthen, einheitlichen Charakter. Der gut geschulte Chor zeichnete sich bei Präcision und Intonationsreinheit, durch grosse Klangfülle und fein abgestufte Tonarbeit aus. Die Solopartien befanden sich in besten Händen. Hervorragend waren die von glänzenden Stimmmitteln unterstützten künstlerischen Leistungen des Professor **J. Messchaert** aus Amsterdam und der bekannten Berliner Kammersängerin **Frau E. Herzog**, die vor allem mit ihrer kunst- und temperamentvoll vorgetragenen Arie „Dann tönt der Laut und Harfe Klang" hohes Lob errang. Der Concertsänger **H. Gruno** aus Hamburg zeichnete sich zwar als Deklamationskünstler aus, entsprach aber sonst nicht ganz der heroischen Partie des Judas. Die Soloduette für Sopran und Alt wurden von Frau Herzog und Fräulein **Therese Behr** aus Mainz vollendet wiedergegeben. Die beiden hochbegabten Sängerinnen zeigten sich sowohl in ihren Stimmen gleichen Timbre's, als in ihrem musikästhetischen Streben verwandt. Besonders gefiel das durch wundervollen Klangreiz und gleichgestimmten Ausdruck ausgezeichnete Schlussduett „O holder Friede."

Bei der Akademischen Feier, die am nächsten Morgen in der stilgerecht geschmückten Stadthalle stattfand, gelangte eine interessante Neuschöpfung von Volbach, die zum Feste komponirte „Kantate" zur Aufführung, ein an musikalischen Gedanken reiches Werk, das continuirte, moderne Behandlung des vokalen und instrumentalen Tonsatzes mit schwungvoller Handhabung der alten polyphonen Kunst verbindet und sich vortheilhaft von manchen Gelegenheitskompositionen ähnlicher Gattung ausszeichnet. Zu dem imposanten, mit vollem Chor und Orchester anhebenden „Halleluja" des ersten Theiles steht der discret instrumentirte, edel empfundene Mittelsatz „Der Herr giebt Weisheit" in eindrucksvollem Kontrast. Von prächtiger Wirkung ist die von einem charakteristischen, nach der Dominanttonart führenden Orchester-Ritornell eingeleitete Stelle „Gross sind die Werke des Herrn," wo sich die Modulation von der Wechseldominante cis-e-gis, enharmonisch nach F dur wendet, um bei sequenzartiger Durch-

führung des Motives „Er hat ein Gedächtniss gestiftet" in interessanten Ausweichungen zur Haupttonart zurückzukehren und im „Schluss-Halleluja" auf dem Dominantakkord auszuklingen. In der darauf folgenden vierstimmigen Fuge „Heil und Preis," zu der sich in der weiteren Fortführung ein Knabenchor „Impressus liber est" choralartig als Cantus firmus hinzugesellt, zeigt sich der Händel-Jünger Volbach als ein Beherrscher des polyphonen Styles, nicht unwürdig seines grossen Vorbildes. Schon das Erste und Wichtigste, das Thema des Dux, ist melodisch und rhythmisch so glücklich erfunden, der rhythmische Kontrast des Contrasubjectes so klar disponirt, dass die organische Entwicklung des polyphonen Stimmgefüges, wie von selbst herauswächst. Die orchestrale Begleitung vereinigt alle Vorzüge der Neuzeit und erhöht den Glanz und die Festlichkeit des imposanten, gut klingenden Werkes wesentlich. Ein Chor aus der „Schöpfung" von Haydn beschloss die akademische Feier durchaus würdig.

Bei dem öffentlichen Huldigungsakte auf dem Gutenbergplatze hatte man als Hauptwerk ein „Tedeum" von Sigismund Neukomm gewählt, das auch in der zweckdienlichen Umarbeitung von Volbach an höherem musikalischen Werth nichts gewann. Es besitzt allerdings den Vorzug leichtester Sangbarkeit und Volksthümlichkeit und der Volksfestcharakter war auch durch die obligate Begleitung des Schiessens, Trommelns und Glockenläutens gewahrt.

C. Hesse.

Von hier und ausserhalb

— Anlässlich des Todes der hervorragenden Klavierpädagogin, Frl. Marie Proksch in Prag, schreibt die „Bohemia": Nicht mit Unrecht sagt man, dass mit Fräulein Marie Proksch ein Stück Altprager Musikgeschichte zu Grabe getragen worden ist. Schulen, die sich um hervorragende Lehrer schaarten, sind in Prag von jeher die Träger der Musikpflege gewesen. Ihr Vater, Josef Proksch, zog seiner Zeit von Reichenberg nach Prag, wo er 1830 das berühmte Institut begründete, das seinen von modernen Ideen geleiteten Principien gegen jene des damaligen Prager Altmeisters Tomaschek zum Siege verhalf. Der Geist, in dem er es gründete, seine Tendenz, die Schüler nicht zu einseitiger Virtuosität, sondern vor Allem zu guten Musikern von allgemeiner geistiger Regsamkeit heranzubilden, lebte in seiner Tochter Marie, seiner ständigen Begleiterin, Vorleserin und Vertrauten all seiner Pläne, fort, der er die ganze Summe seines Wissens und Strebens vererbte. Fräulein Proksch wäre seiner Zeit vielleicht berufen gewesen, eine glänzende Virtuosenlaufbahn zu beschreiten, hatte schon ehrenreiche Concertreisen, die sie bis Paris und Fiume führten, zurückgelegt, aber sie erkannte ihre wahre Lebensaufgabe in der Fortführung der Traditionen ihres Vaters. So ist es ihr zu danken, dass die Proksch-Schule ihren Ruf als die eigentliche „Prager" Schule bis zum heutigen Tage sich bewahrt hat, und wenn auch viele hervorragende Berufskünstler aus ihr hervorgegangen sind — es genügt die Namen Friedrich Smetana, Charles Wehle, Wilhelm Kuhe, Franz Bendel, Wilhelmine Clauss-Szarvady, Auguste Kolar-Auspitz, Josef Krejci, Pius Richter und von der jüngeren Generation Anton Rückauf, Camillo Horn, Emil Hess zu nennen — so unterschätze man den bedeutenden Einfluss nicht, den sie auf die musikalische Erziehung der gebildeten, nichtfachmännischen Kreise der Prager Gesellschaft ausgeübt hat. Durch die Herausgabe, bezw. Umarbeitung des Lehrbuches ihres Vaters („Versuch einer rationellen Lehrmethode für Pianofortespiel mit Anwendung des Handleiters. Nach pädagogischen Grundsätzen, verfasst und geordnet von Josef Proksch. Gerichtet von Marie Proksch") hat sie sich noch kurz vor ihrem Ableben ein Denkmal gesetzt. Mit der ihr eigenen Vorsorglichkeit hatte sie vorgesehen, dass der Bestand ihres Institutes in einer seiner Vergangenheit ebenbürtigen Weise gesichert sei. In Fräulein Marie von Wallpach und Robert Proksch hatte sie jene Stützen gefunden, die mit ihrer Anstalt gleichsam verwachsen, wohl auch die berufenen Weiterführer ihres edlen Lebenswerkes sein dürften.

Der Komponist Theodor Gouvy, welcher am 21. April 1898 zu Leipzig starb, hat der Berliner Akademie der Künste ein Legat von 10000 Mark mit der Bestimmung vermacht, dass aus den Zinsen desselben einem würdigen und bedürftigen Orchestermusiker jährlich eine Pension gewährt werden möge. Diese Stiftung ist, wie aus der veröffentlichten „Chronik der Akademie" hervorgeht, in diesem Jahr zum ersten Mal in Kraft getreten.

— Nach dem Taufschein, den der Musikschriftsteller Herr Alessandro Longo unlängst aufgefunden hat, ist Domenico Scarlatti nicht, wie man bisher annahm, 1683, sondern am 26. October 1685 geboren. Er stammt somit aus dem gleichen Jahre wie Bach und Händel.

— Die Firma Breitkopf & Härtel hat ein vornehm ausgestattetes Heft unter dem Titel: „Technischer Bericht 1900" versandt, das einen Einblick in die grossartigen neuen Anlagen (Elektricitäts-Aktiengesellschaft vorm. Schuckert & Co.) und in das Innere ihres buchgewerblichen Grossbetriebes gewährt. Wir entnehmen dem interessanten Bericht nur die Daten, die sich auf die „Abtheilung für Notendruck" beziehen. Man glaubte in Verlegerkreisen früher, dass die Firma nur für eigenen Bedarf steche und drucke, dieses Vorurtheil ist im Schwinden begriffen, wie aus dem statistischen Material zu ersehen ist. Innerhalb der Jahre 1897 bis 1899 stieg die Gesammtleistung der Pressen von 3000000 Bogen auf 6500000 Bogen, ebenso stiegen die Plattendrucke von 540000 auf 707000.

Im Kgl. Dom zu Berlin sollen auf höchste Anregung nach dem Muster der Vesper in der

Dresdener Kreuzkirche musikalische Gottesdienste, im Vortrage von Chören, sowie Gesang- und Orgelsoli bestehend, eingerichtet werden. Als Zeit für dieselben sind die Sonnabende bestimmt.

— Mary Krebs-Brenning, die hochberühmte Pianistin, ist am 29. Juni in ihrem 49. Lebensjahre zu Dresden gestorben.

Ueber die weitverzweigten Verbindungen der „kaiserlich russischen Musikgesellschaft,“ die einst auf Rubinsteins Veranlassung in's Leben gerufen wurde, erfahren wir aus Moskau, dass sie 20 Abtheilungen im Reich hat, 2 grosse Konservatorien in Petersburg und Moskau, 5 höhere Musikschulen in den grösseren Gouvernements Städten und 7 Musikschulen in kleineren Städten. Es werden über 3000 Schüler und Schülerinnen mit einem Personal von 307 Lehrern an diesen Instituten unterrichtet.

Bücher und Musikalien.

A. Alphéraky op. 29. 3 Morceaux } pour Piano
—, op. 30. 3 Morceaux }

M. P. Belaieff, Leipzig.

Alpheraky war uns bis jetzt nur als eifriger und befähigter Liederkomponist bekannt. Dass er aber auch einen brillanten Klaviersatz schreiben kann, hat er in seinen op. 29 und 30 zur Genüge bewiesen. Op. 29 enthält ein prachtvolles Duo (Canon in Octave), ein höchst originelles Scherzo und einen flotten C-dur-Walzer, der besonders durch seine melodischen Reize besticht. Op. 30 bringt eine C-moll-Menuett und zwei Etüden in Ges-dur (5/8) und F-dur, die letztere Studie ist eine ausgezeichnete Vorbereitung für die modernen Etüden. Daher nachdrücklichst zu empfehlen! —

Georges Mathias, op. 51. Allegro symphonique pour Piano.

H. Heugel & Co., Paris.

Ein sehr leidenschaftliches, von gediegenem Können des Autors zeugendes Stück, welches wir unseren Virtuosen als „empfehlend“ bezeichnen wollen, sehr hübsch und abwechslungsreich ist der Des-dur-Passus mit der Triolenbewegung in der linken Hand. Als Virtuosenstück daher sehr zu empfehlen.

Richard Lange.

X. Scharwenka, op. 80. Klavierkonzert, No. 3.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein kurzes effectvolles Stück. Gedanklich hält es sich leider nicht auf der Höhe des pathetischen Anfangs. Schon das zweite Thema im ersten Satze, tanzartig, ist nicht ganz vornehm empfunden, im Adagio ist das Hauptthema gar zu süsslich (das andere ist eine Modification des zweiten Thema's aus dem ersten Satze). Der Scherzo-artige Schlusssatz scheint beeinflusst durch den letzten Satz von Chopin's F-moll Konzert und steht dem Chopin'schen Mazurka-Charakter bedenklich nahe. In der Form vermisst man eine längere thematische Verarbeitung. Die Uebergänge sind so kurz gehalten, dass man von dem Ganzen den Eindruck häufiger Wiederholungen erhält. Namentlich geht im Schlusssatz die Einführung der Coda (aus dem ersten Satze gebildet) zu rasch vor sich. Dass überhaupt die Themen des ersten Satzes in den übrigen Sätzen wiederkehren, ist nicht genügend gerechtfertigt, da jeder Satz in sich abgeschlossen ist und nicht, wie bei Liszt, organisch mit den anderen verschmolzen. Vorzüglich ist das Verhältniss zwischen Klavier und Orchester. Dieses greift immer bedeutungsvoll in das Gewebe ein und das Klavier behält immer seine Solisten-Rolle. Die Klavierpartie ist äusserst dankbar und der Satz interessant, namentlich werden Octavenliebhaber reiche Beute finden. Einige Klangwirkungen scheinen jedoch mehr dem Salonstyl, als dem Charakter eines Konzerts angemessen (manches „Geklingel“ in der hohen Lage). Es ist jedoch, wie gesagt, ein effectvolles, dankbares Stück, wegen seiner flüssigen, leicht verständlichen Melodik und seines glänzenden Klavierparts.

Ph. Scharwenka, op. 107. Abendstimmungen. Sechs Klavierstücke.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Feine Stimmungsbilder, nicht gerade ergreifend, aber hübsch interessante Harmonik. Der Klaviersatz ist mehr musikalisch als technisch interessant. Klangwirkungen werden nur durch Verschiedenheit der Lage gesucht. Immerhin muss, wer diese Stücke ohne Trockenheit spielen will, seinen Czerny „überwunden“ haben.

Johanna de Motta.

S. Jadassohn, op. 126. Moments musicaux. 4 Klavierstücke.

Bosworth & Co., Leipzig.

Zwei Stücke in Einzelheften liegen von dem Werk vor, No. 1 „Preambolo,“ No. 3 „Canzone,“ beides gute, mittelschwere Vortragsstücke. Das Erste mit einem schmeichelnd hin und herwogenden Motiv, die Begleitung in weiten Accordpassagen mit feinen dynamischen Steigerungen nach der Mitte und ruhigem Ausklingen zum Schluss. Die Canzone setzt mit präludirenden, gebrochenen Accorden ein und lenkt damit in ein gesangvolles Thema über, das von lebhaft sich in der Bewegung steigender Begleitung umspielt wird. Beide Stücke sind von grossem, klanglichem Reiz.

B. Ottenern. Jugend-Album II. Theil.

C. Becher, Breslau.

Der erste Theil dieses auch äusserlich hübsch ausgestalteten Albums, wurde bereits in No. 3 des „Klavier-Lehrer“ anerkennend besprochen. Das gleiche Lob kann auch dem zweiten Bande gespendet werden. Es ist eine vorzügliche Sammlung aus der besten Jugendlitteratur, Schumann ist am reichsten mit Stücken aus seinem Jugendalbum vertreten, von Tschaikowsky sind 6 Stückchen ausgewählt, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und

Ch. Meyer lieferten einzelne Werke, — zusammen sind es 26 Originalkompositionen. Fingersatz und Phrasirung sind zu loben.

Franz Zurelch, op. 7. „Bunte Reihe."

Bosworth & Co., Leipzig.

Sechs kleine Klavierstücke zählt diese „Bunte Reihe," zwei davon No 1 „Im Volkston," No. 3 „Liedchen ohne Worte" sind eingesandt. Es sind anspruchslose, freundliche Stückchen, sehr an Mendelssohn anklingend, aber gut gesetzt und klanglich hübsch. Die Schwierigkeit ähnlich wie Mendelssohn's „Kinderstücke."

Max Franke, op. 29. Zwei instruktive Rondos.
S. de Lange, op. 26. Zwei Sonatinen.

Otto Wernthal, Berlin.

Beide Werke sind für instruktive Zwecke geschrieben und für den Unterricht auf der unteren Mittelstufe zu verwerthen. Franke's Rondos sind bei ihrem instruktiven Gehalt auch klanglich sehr anmuthig, haben ansprechende, melodische Motive und einen fliessend geschriebenen Klaviersatz. An einigen Stellen ist die Begleitung etwas weitgriffig gesetzt, so dass die jugendlichen Spieler nicht zu kleine Hände haben dürfen. — S de Lange's Sonatinen sind formgerecht entworfen, die Motive gut erfunden, die Durchführung für den kleinen Rahmen in einigen Sätzen etwas zu ausgedehnt. Als Unterrichtsmaterial sind beide Werke zu empfehlen.

Anna Morsch.

Clemens Meyer: Fünfzehn leichte Etüden in der ersten Lage. Fünfzehn Etüden in der ersten, zweiten und fünften Lage. Fünfzehn Etüden in der zweiten, vierten und halben Lage für Violine.

A. E. Fischer, Bremen.

Das 1 Heft der Meyer'schen Etüden enthält ein schätzbares Material für die Ausbildung der 1 Lage, sowie für Lageneintheilung und Stricharten. Die Etüden für die anderen Lagen sind nicht weniger empfehlenswerth, nur sind 30 Lagen-Etüden fast zu viel des Guten, und daher jedem Lehrer zu rathen, die instruktiven und musikalisch bedeutenden herauszusuchen. Die Meyer'schen Etüden haben öfters etwas trockenes, wir empfehlen daher dringend, eine 2 Violin- oder Clavierbegleitung. Es ist heute die Pflicht der Lehrenden dem Schüler die Lust, die er zum Geigenspiele mitbringt, zu erhalten und dieselbe noch immer zu steigern. Das Einstudieren wird durch eine Begleitung wesentlich erleichtert und man spart an der kostbaren Zeit, die unseren Kleinen für die Musik ohnedies so knapp zugemessen ist.

Dagobert Löwenthal.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher

Ivan Knorr Peter Tschaikowsky
Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin.

R. Johne. Das Musik-Diktat.
Verlag von **F W Gadow & Sohn, Hildburghausen.**

Hans v Bülow Briefe und Schriften. 5. Band.
Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

b. Musikalien.

O. Fuchs, op. 36. 20 leichte Vortrags Etüden.
O. Köhler Scherzo für Pianoforte.
C. Börner, op. 2. Frühlingsblumen.
—, op. 3. Morgentraum.
J. Löw, op 360. Waldesgruss.
—, op. 372. Fröhliche Gondelfahrt.
—, op 413. Grossmama's Lieblingsstück.
Verlag von **A E. Fischer, Bremen.**

Hans Schmitt, op 70. Pädagogische Studien.
Verlag von **Ludwig Doblinger, Wien.**

P. Lazzatio, op. 62. Zwei Stücke f. Violine u. Pfte.
Verlag von **C. F Schmidt, Heilbronn.**

O. Ravanello, op. 52. Tre Pezzi per Pianoforte.
Verlag von **Carisch & Jänichen, Mailand.**

C. A. Ehrenfechter, Technical Exercises for the Pianoforte on the Deppe Principle.
Verlag von **Weekes & Co., London.**

C. Haass, op. 24. Lenznacht für Pianoforte.
Verlag von **Bernh. Tormann, Münster i. W.**

L. Koina, „Universal-Uebungen" für Klavier.
Verlag von **Gutheil, Moskau.**

G. Jensen, op. 24. Moderne Suite für Violine und Pianoforte.
M. Brauer, op 3 Idyllische Sonate für Violine und Pianoforte.
B. Gompertz, Sonate g-moll f. Violine u. Pfte.
R. Franke, Ungarischer Tanz f. Violine u. Pfte.
—, Legende f. Violine und Pianoforte.
K. Courvoisier, op 40 Leichtes Trio. D-dur.
Verlag von **Otto Wernthal, Berlin.**

J. Stöckle, 20 melodiöse Etüden für Klavier.
A. Seybold, op. 64 Tanzskizzen f. Violine u. Pfte
—, op. 65. „Leicht und Gefällig" f. Violine und Pianoforte.
—, op. 67. Kleine Romanze für Violine und Pianoforte.
J Karbulka, op. 18. Berceuse f Violine u Pfte.
—, op. 19. Perpetuum mobile für Violine und Pianoforte.
—, op. 20 Chanson d'Amour für Violine und Pianoforte.
—, op. 21 Deux Feuillets d'Album für Violine und Pianoforte.
Verlag von **N. Simrock, Berlin.**

Meinungs-Austausch.

Vereine.

Briefkasten.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Prof. Karl Klindworth
Potsdam, Luckenwalderstr. 9.
Ausbildungsklassen in Berlin,
Steinmetzstr. 31.

Gustav Lazarus,
Pianist und Komponist.
Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Potsdamerstr. 118.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Georg Plothow
Musikalienhandlung.
Leihanstalt.
Berlin W., Potsdamerstr. 113.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik.
130. Friedrichstrasse 130.

Carl Ecke
Pianoforte-Fabrik.
Berlin O., Markusstr. 13.

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator.
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England, [43]
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.
40 Wigmore Street.

I. Fabrik 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.
II. Fabrik 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.
III. Fabrik. 124 Reichenberger-Str.

BERLIN N.
5—7 Johannis-Str.

Wieder eine neue Auflage, und zwar innerhalb 19 Jahren die 25., erschien von **Karl Urbach's**

Preis-Klavier-Schule,

die von **40** vorliegenden Klavierschulen mit dem **Preise** gekrönt wurde und nach der in den Musikinstituten Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz sehr viel unterrichtet wird.

Dieselbe kostet brosch. nur 3 Mk. — elegant gebunden mit Lederrücken und Ecken 4 Mk. — in Ganzleinenband mit Gold Schwarzdruck 5 Mk. — in Ganzleinenband mit Goldschnitt 6 Mk.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt von

Max Hesse's Verlag in Leipzig.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfung findet an den Tagen **Dienstag, den 25., Mittwoch, den 26.** und **Donnerstag, den 27. Sept. 1900** in der Zeit von 9—12 Uhr statt. Die persönliche Anmeldung zu dieser Prüfung hat **am Montag, den 24. Sept. 1900** im Bureau des Conservatoriums zu erfolgen. Der Unterricht erstreckt sich auf Harmonie- und Kompositionslehre, Pianoforte, Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Engl. Horn, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete, Cornet a Piston, Posaune — auf Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel — Sologesang (vollständige Ausbildung zur Oper), Chorgesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage, Geschichte und Aesthetik der Musik, italienische Sprache, Declamations- und dramatischen Unterricht - und wird ertheilt von

Herrn Kapellmeister Professor Dr. **Carl Reinecke**, Studiendirektor,

sowie von den Herren Professor **F. Hermann**, Dr. **F. Werder**, Musikdirektor Professor Dr. **S. Jadassohn**, **L. Grill**, **F. Rebling**, **J. Weidenbach**, **C. Piutti**, Organist zur Kirche St. Thomä, **H. Klesse**, **A. Reckendorf**, Prof. **J. Klengel**, **R. Holland**, **O. Schwabe**, **W. Barge**, **F. Gumpert**, **F. Weinschenk**, **R. Müller**, **P. Quasdorf**, Kapellmeister **H. Sitt**, Hofpianist **C. Wendling**, **T. Gentzsch**, **P. Homeyer**, Organist für die Gewandhaus-Konzerte, **H. Becker**, **A. Ruthardt**, Professor **G. Schreck**, Cantor an der Thomasschule, **C. Beving**, **F. Freitag**, Musikdirektor **G. Ewald**, **A. Proft**, Regisseur am Stadttheater, Konzertmeister **A. Hilf**, **K. Tamme**, **R. Teichmüller**, **W. Knudson**, **F. von Bose**, Dr. **J. Merkel**, **A. Reisenauer**, Dr. **H. Kretzschmar**, Universitäts-Professor für Musikgeschichte. [41]

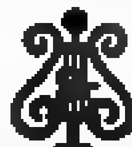
Prospekte in deutscher, englischer und französischer Sprache werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, Juli 1900.

Das Directorium des Königlichen Conservatorium der Musik.

Dr. Paul Röntsch.

STEINWAY & SONS

NEWYORK  **LONDON**

HAMBURG

St. Pauli, Neue Rosenstrasse 20—24.

Hof-Pianofortefabrikanten
Sr. Majestät des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich und Königs von Ungarn,
Sr. Majestät des Kaisers von Russland,
Sr. Maj. des Königs von Sachsen,
Ihrer Majestät der Königin von England,
Sr. Majestät des Königs von Italien,
Sr. Majestät des Königs von Schweden und Norwegen,
Sr. Majestät des Schah von Persien,
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Wales,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin von Wales,
Sr. Königlichen Hoheit des Herzogs von Edinburgh.

Lager und Verkauf zu Fabrikpreisen

bei Herrn **Oscar Agthe, Berlin S.W.,**

Wilhelmstrasse 11.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion **Anna Morsch**

Berlin W.,

Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S. Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Professor Emil Breslaur

† 26. Juli 1899.

Rückblick auf sein pädagogisches Wirken.

Von

Anna Morsch.

(Schluss.)

Auf diese ersten, grundlegenden Uebungen legte Emil Breslaur den grössten Werth, das Spielen nach Noten wurde nicht früher begonnen, als bis Hand und Finger völlige Ruhe erlangt und die letzteren im Heben und Senken, im Niederdruck dem Kommandowort des Lehrers sicher und frei gehorchten. Er schreibt darüber: „Das Zerlegen jeder Anschlagsübung in mehrere, zeitlich getrennte Einzel-Bewegungen hat den Zweck, die innere konstruktive Gliederung der Anschlagsübung dem Lernenden zur Erkenntniss zu bringen und ihn an eine sorgfältige Ausführung zu gewöhnen.“ Es sei erlaubt, ein Beispiel aus den soldatischen Uebungen zu entnehmen, denn auch beim Erlernen des Waffengebrauchs werden gewisse Bewegungsakte in mehrere Unterbewegungen, sogenannte Griffe, aufgelöst. Wie nun der Rekrut Anfangs diese aufgelösten Einzel-Bewegungen unter Innehaltung von Zwischenzeiten und nur langsam ausführt, wie er aber bei erlangter, grösserer Sicherheit diese zeitlichen Zwischenräume immer mehr verkürzt, so dass schliesslich die Einzelbewegungen zu e i n e m geschlossenen Bewegungsakt zusammenfliessen, ganz ebenso ist es auch bei den musikalischen Anschlagsübungen. Was Anfangs nach dem Kommando 1, 2, 3 oder 1, 2 erlernt wird, das vollbringt der geübte Schüler schliesslich unbewusst, oder doch genau in einem einzigen Akte.“

Die Schüler wurden angeleitet, alle Uebungen völlig bewusst auszuführen, d. h. sie mussten über die richtige oder falsche Handhaltung und Fingerbewegung, über ihr Legato und piano Spiel Rechenschaft ablegen können und im Stande sein, jede Bewegung, jedes Heben und Senken der Finger selbst zu kontrolliren und zu beurtheilen. Die eigene Beobachtungsgabe wurde dadurch geweckt und geschärft, auch dem Uebungsstoff zugleich das Mechanische abgestreift, sie überzeugten sich von der Wichtigkeit desselben und gingen mit grösserem Eifer an denselben heran.

Zu gleicher Zeit mit diesen Uebungen der Finger wurden die Erklärungen der übrigen elementaren Begriffe gegeben: Tasten, Noten u. a., Uebungen des Taktsinnes, Ausbildung des musikalischen Gehörs eingefügt, Singübungen u. s. w. gemacht. Die letzteren verband Emil Breslaur schon mit den Anschlagsübungen, aber immer erst dann, wenn der Schüler die Herrschaft über seine Finger bereits erlangt hatte und er die Einzelbewegungen des An-

schlags unbewusst in einem einzigen Akte vollführen konnte. Das Begleiten der Einzelbewegungen des Anschlags mit Gesang liess er nur von ganz musikalischen und stimmbegabten Kindern ausführen. — Den besonderen Schwierigkeiten, die sich bei der Schulung der Hand in den Weg stellen und den Mitteln zu ihrer Ueberwindung ist ein specielles Kapitel in seiner Methodik gewidmet, auf welches ich hier nur hinweisen kann.

Nur sehr langsam und vorsichtig ging Emil Breslaur in der Entwicklung der Kraft des Anschlags vor. Er warnt auch eindringlich zum Anfangsunterricht ein Klavier mit zu schwerem Anschlag zu wählen. Er schreibt: „Die Mechanik des Instruments muss so beschaffen sein, dass die Tasten dem leisesten Druck des Fingers nachgeben. Klaviere mit schwerem Anschlage ertödten im Finger das Gefühl für Leichtigkeit, Zartheit und Zierlichkeit.“

Erst nachdem längere Zeit das piano-legato Spiel mit nicht zu hoch gehobenen Fingern und einzig durch Druck geübt worden, versuchte Emil Breslaur die Finger zum Anschlag höher heben und etwas kräftiger niederfallen zu lassen, so dass also der Finger nicht erst auf der Taste ruht, bevor er sie niederdrückt, sondern den Ton direkt durch das Niederfallen von oben erzeugt. Zwei Zählzeiten sind hier zu beobachten. Bei „2“ Hebung des Fingers, bei „1“ Niederschlag und gleichzeitige Hebung des folgenden Fingers, bei „2“ Beharren in der gehobenen Lage, bei „1“ Niederschlag u. s. w. Der Lehrer hat genau zu kontrolliren, ob beim Niederschlag das Handgelenk total locker bleibt.

Nach den ersten, sehr vorsichtig auszuführenden Schlagübungen führte Emil Breslaur bald den Handgelenksanschlag ein. Nach einigen mechanischen ohne Klavier auszuführenden Bewegungen des Handgelenks auf- und abwärts, werden Daumen und kleiner Finger auf die Tasten c — g oder den bequemeren Klanges wegen, auf e — c im Umfang einer Sexte gelegt; sie ruhen leicht darauf ohne Niederdruck, in gleicher Haltung wie bei den Fünffinger-Uebungen, der Anschlag entwickelt sich nach 3 Zählzeiten. Auf „1“ wird die Hand leicht und elastisch im Handgelenk gehoben, ohne dass der Arm in Mitleidenschaft gezogen wird, auf „2“ fällt er auf die Tasten zurück, ohne sie niederzudrücken, auf „3“ wird die Taste niedergedrückt, aber leicht und weich, ohne Steifung des Handgelenks. Ist einige Fertigkeit hierin erlangt, wird die Uebung mit zwei Zählzeiten ausgeführt. Daumen und kleiner Finger ruhen auf den Tasten, auf „1“ erfolgt der Niederdruck und gleichzeitiges Aufschnellen, auf „2“ fallen die Finger auf die Oberfläche der Tasten zurück, ohne sie nieder zu drücken u. s. w. Alle Uebungen mit jeder Hand einzeln, bei der geringsten Ermüdung in dem Handgelenk hört der Schüler mit der übenden Hand auf und macht dieselbe Uebung mit der anderen Hand. — —

Die obigen Ausführungen deuten die Grundlagen der Tonbildung und des Anschlages an, auf denen Emil Breslaur seinen Unterricht aufbaute. Mit gleicher Sorgfalt und vorsichtigstem Fortschritt schliesst sich das Folgende hieran an: Die Entwicklung grösserer Kraft bis zum Forte, die dynamischen Abstufungen, das Tonleiterspiel mit seinen umfassenden und gründlichen Vorübungen des Ueber- und Untersetzens, der wechselnden Handstellungen bei diesen Uebungen, des Fingerwechsels u. s. w. Wer sich genauer unterrichten will, nehme seine „Methodik des Klavierunterrichts“ zur Hand, von der im Jahre 1896 die zweite Auflage bei N. Simrock, Berlin erschienen ist und seine „Technische Grundlage“, (Breitkopf & Härtel, Leipzig, IV. Auflage), auf die er in der Methodik verschiedentlich hinweist und die das nöthige Uebungsmaterial zu den theoretischen Erläuterungen in der Methodik bringt. Beide Werke sind für junge Lehrer und Lehrerinnen, die dem Anfangsunterricht rath- und planlos gegenüberstehen, von unschätzbarem Werth, sie bringen ihnen den gesammten Lehrstoff, dessen sie zur eigenen Information und zur Einführung in den Elementarunterricht bedürfen, in mustergültiger Gruppirung und Durcharbeitung.

Erst nachdem Emil Breslaur in diesen beiden Werken seine pädagogischen Grundsätze klar gelegt, schrieb er seine „Klavierschule“, (C. Grüninger, Stuttgart, I. Band 1889, II. und III. Band 1897), die dem Lehrer nun das gesammte praktische Material für den Elementar-Unterricht in genauem und sorgfältig durchdachtem Stufengang übermittelt. Die Schule führt sofort in den praktischen Unterricht ein, — der Verfasser setzt voraus, dass der unterrichtende Lehrer mit der Methode vertraut ist —, sie schreitet in logischer Entwicklung von den einfachsten Gebilden ausgehend, langsam aber sicher vorwärts; mit grösster Sorgfalt sind die rhythmischen, melodischen und harmonischen Elemente vorbereitet und eingeführt, der Schwerpunkt stets auf die musikalische Erziehung des Schülers gelegt, durch stete Verbindung von Wort und Ton Bedacht genommen, dass das Verständniss für Klang, Takt und Formensinn gleichmässig geweckt, das musikalische Denken, Hören und Empfinden angeregt und gepflegt wird. Ich habe nicht nöthig auf die Vorzüglichkeit der Schule, auf die unübertroffene logische Entwicklung ihres Aufbaues hinzuweisen, hier hat die Zeit, die seit ihrem ca. 10jährigen Entstehen verstrichen, ein sicheres unanfechtbares Urtheil gesprochen: von dem ersten Bande ist bereits die 16. Auflage erschienen, die schönste und beste Empfehlung, die einem solchen Werke zu Theil werden kann.

Zur Ergänzung der Schule und zur Erfrischung für die lernfreudige Jugend dienen die beiden Werke: „32 Klavier- und Singstücke“ op. 35, (Carl Rühle, Leipzig) und op. 46 „Die leichtesten Klavierstücke“, (C. F. Peters, Leipzig). Beide Werke sind mit Leichtigkeit an geeigneten Stellen in den Lehrgang der Schule einzufügen. — Wer die Jugend kennt, mit ihrer frohen Erwartung für alles Neue, für jede Abwechslung, wer da weiss, wie die Kinderaugen strahlen, wenn ein neues Heft die strenge Zucht der Klavierschule unterbricht, der wird gern zu diesen reizenden kleinen Kompositionen greifen. Die Stückchen haben nur den Umfang von 5 bis 6 Tönen für jede Hand, aber Emil Breslaur erreicht so ausserordentliche

Wirkungen dadurch, dass dieser Tonumfang für beide Hände verschieden ist und dass die Stückchen alle Tonarten bis zu 6 Vorzeichnungen durchlaufen und dabei durch ihre, die kindliche Fantasie anregenden Ueberschriften, durch ihren naiven, jugendfrohen Ton, ihre herzige Kindersprache, der kleinen Gesellschaft zu trauten Freunden werden. Dazu wieder der instruktive Werth. Lange bevor an das Spiel der Tonleiter selbst gegangen wird, ist der kleine Musikstudent in das Wesen derselben eingeführt, was durch wenige erläuternde Worte des Lehrers geschieht, er kennt die Vorzeichnungen, die kein Schreckniss mehr für ihn sind, da er so hübsch klingende Stückchen mit ihnen ausgeführt, — die verschiedenen Tonleitern mit ihren Akkorden werden später mit staunenswerther Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit gespielt.

Der „Methodik" fügte Emil Breslaur den „Stufengang", einen Führer durch die Klavierunterrichtslitteratur, hinzu, indem nur solche Werke verzeichnet stehen, die sich beim Unterricht bewährt haben und dadurch den unerfahrenen Lehrern ein sicheres Orientirungsmittel bietet. Später veröffentlichte er den „Fortschritt" (Breitkopf & Härtel Leipzig), gleichfalls ein Führer durch die Litteratur, aber in erweiterter Form. Das Unterrichtsmaterial ist hier nach 18 Schwierigkeitsgraden geordnet, Bedacht genommen auf die guten, jetzt in billigen Ausgaben vorliegenden Meisterwerke, und Ensemble-Musik für Violine, Violoncello und Harmonium mit herangezogen.

Mit den in den obigen Andeutungen erwähnten Werken hat Emil Breslaur ein Material geschaffen, welches das gesammte methodische und praktische Gebiet des Anfangsunterrichts umfasst und demselben dadurch ein solides, unerschütterliches Fundament gegründet, das jeder künstlerischen Entwicklung als feste Grundlage dient und für die spätere freie Entfaltung den weitesten Spielraum gewährt. Wer die peinliche Sorgfalt, die nie ermüdende Gewissenhaftigkeit des Verblichenen gekannt, wer da weiss, wie ernst er seine Kunst, seinen Lehrberuf erfasste, welchen hohen sittlichen und erziehlichen Werth er der Musik zuschrieb, welche Ideale ihm vorschwebten und wie warmherzig er mit und für die Jugend empfand, der weiss auch, dass er nichts niederschrieb, was nicht von diesen Anschauungen beseelt war und was er nicht selbst aus dem reichen Born seiner praktischen Erfahrungen schöpfen konnte. So kann man mit vollstem Vertrauen zu seinen Werken greifen, sie lenken das mühseligste der künstlerischen Entwicklung, den Anfangsunterricht, in den rechten Pfad und haben diesen Pfad zu einem unfehlbaren zum Ziele führenden geebnet.

Das ist das Erbe, welches er uns hinterlassen, ein unverlierbares Eigenthum aller ernst strebenden, ernst denkenden Lehrer. Es ist ein Erbe, das nicht durch lauten Tagesruhm vor dem Forum der Oeffentlichkeit verkündet wird, wohl aber ist es die stille Arbeit des Säemannes, der das fruchttragende Korn in die empfänglichen Seelen der Jugend senkt und mit nie ermüdender Geduld sein Keimen und Spriessen behütet und bewacht. — Die grünen Ranken des Immergrün, die sich bald um das Monument auf seinem Grabe schlingen werden, sie sind das Symbol der Unvergesslichkeit, die Dankbarkeit und Verehrung ihm bewahrt.

Der Geschmack in der Musik.

Von

C. Witting.

„Den Geschmack kann man nicht am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten." Goethe

Man sagt wohl „über den Geschmack ist nicht zu streiten", allein dieser alte Spruch verkündet nur eine bedingte Wahrheit, denn der gute wie der schlechte Geschmack ist das Ergebniss der Erziehung. Der gut erzogene Mensch kann natürlich nicht, oder nur ausnahmsweise, mit dem schlecht erzogenen über den Geschmack streiten, doch gleichgebildete Menschen können es und thun es auch mit Vergnügen, denn Aussprachen der Art klären auf und befestigen oder verbessern die Richtung. Dass der Geschmack im allgemeinen durch die Mode steigt oder fällt, ist nicht nur im gewöhnlichen Leben, sondern auch in der Kunst wahrzunehmen, denn es hat immer nur wenige starke Charaktermenschen gegeben, die mit Bewusstsein ihre eigenen künstlerischen Ziele verfolgten, ohne sich durch Modeströmungen beirren zu lassen. Schlimm ist es jedoch für Künstler, wenn sie der Modeströmung anheimfallen: Neun Zehntel verlieren dadurch ihre Eigenart, ihr Persönliches und verkommen mehr oder weniger. Ein Strauch kann sich nicht zum Baum, ein Grashalm nicht zur Palme auswachsen. Den weisen Spruch Goethe's „Eines schickt sich nicht für alle" sollten auch diejenigen Musiker beherzigen, die sich versucht fühlen, der Mode Opfer zu bringen. Freilich, „die Kunst geht nach Brod" sagt man dann gewöhnlich zur Entschuldigung; allein das ist ja in allen Berufsarten der Fall! Indess wenn Jemand des Brodes halber in irgend einen Beruf gedrängt wird, der nicht mit seinen Neigungen übereinstimmt, so wird er meistens nur Ungenügendes leisten, auch wenig Lohn empfangen und keine Lebensfreudigkeit davon haben. Doch es giebt Fälle genug, in denen junge Leute, die das unbehagliche einer falschen Lebensstellung empfanden, auch den Muth hatten, umzukehren und die Pfade zu erreichen suchten, die ihrer inneren Neigung entsprachen. Dass sie dann meist Grosses

leisteten, dafür sind zahlreiche Beispiele vorhanden. Von Musikern seien nur genannt: Fr. W. Herschel (1738—1822), ein Militärmusiker, der sich zum weltberühmten Astronomen heranbildete; J. J. Rousseau (1712—1778), ein gewöhnlicher Musiker und Notenabschreiber, der ein grosser Philosoph wurde. Eine Ausnahmestellung nimmt hier der geistvolle E. Th. A. Hoffmann ein, weil er „der Noth gehorchend“, abwechselnd Jurist, Musiklehrer, Theatermusikdirektor, Opernkomponist, Theaterdirektor, Karrikaturenzeichner und humoristischer Schriftsteller, alles mit Auszeichnung, gewesen ist. Er ward geboren 1776 zu Königsberg und starb 1822 als Rath beim Kammergericht zu Berlin. Aus neuerer Zeit wäre noch zu nennen: Otto Ludwig (1813—1865), der als Musiker schon immer „ein halber Tragiker, ein halber Musiker“ war (Otto Ludwig „Ein Dichterleben“ von Ad. Stern), dann aber als dramatischer Dichter und Shakespeare-Forscher Bedeutendes geleistet hat. Auch der umgekehrte Fall ist nicht selten, denn man findet im Reiche der Frau Musika ehemalige Theologen, Juristen und Vertreter anderer Berufsarten an einflussreichen Stellen mit hingebender Freudigkeit am Werke. Indess diejenigen Musiker, denen eine solche Freudigkeit mangelt, da ihre innere Neigung mit ihrem Thun nicht übereinstimmt und sie nur des Brodes halber im Dienste stehen, werden gleichsam unbewusst zu Handlangern und meist auch zu Geschmacksverderbern. Dies zu begründen, möge Folgendes dienen. Zur Zeit, als John Field (1782 zu Dublin geb., † 1837 zu Moskau) das Notturno* in die Klavierlitteratur einführte, herrschte allgemein das „Thema mit Variationen“, „das Rondo“ u. dgl. m. in den Kreisen der Klavierspielenden. Eine grosse Zahl von Komponisten war auf diesem Gebiete thätig. Es seien hier nur einige deutsche Musiker genannt, die am Pariser Konservatorium, das damals der Entwickelung eines leichtflüssigen, anmuthigen Klavierspiels viele Aufmerksamkeit widmete, ihre Ausbildung erhalten hatten, wie F. Hünten (1792—1878), Fr. W. Kalkbrenner (1788—1849), Jacques Herz (1794—1880), Henri Herz (1806—1888) u. A., deren Variationen, Rondos, Fantasien und Capricen viele Verbreitung wegen ihrer glatten und behaglichen Ausdrucksweise in Deutschland fanden. Doch diese Art von Klaviermusik, die heute ganz unmöglich ist durch ihren ärmlichen Gedankeninhalt und die nichtssagende prahlerische Fingerbewegung, hatte den Geschmack der Musikfreunde sehr herabgedrückt. Obgleich die drei Grössen im Reiche der Töne Haydn (1732—1809), Mozart (1756—1791) und Beethoven (1770—1827) mit ihrer Wirksamkeit in diese Zeit hineinragten, hatte doch die bequeme und lustig klingende Variation und ihre Gefährten so grossen Einfluss erlangt, dass es unmöglich schien, etwas daran zu ändern. Indess alles Oberflächliche hat nur eine begrenzte Dauer. Mit dem Erscheinen der Notturnos von John Field, kleiner Stücke, die einem feinfühlenden, echt musikalischem Wesen entstammten und als etwas Neues von den Gebildeten gern aufgenommen wurden, kam ein erfrischender Hauch in das abgeblasste Gewohnheitsmässige hinein. Beethoven ward zu jener Zeit noch nicht allgemein gewürdigt, obgleich er der Welt bereits gezeigt hatte, wie Variationen über ein Thema zu gestalten sind, wenn sie künstlerischen Werth haben sollen. Ueberhaupt hat Beethoven die Kunstvariation bis zu einer Vollendung gebracht, die bis jetzt noch unerreicht ist. Wer das Wachsen seines Genius verfolgen will, der studiere die Variationen für Klavier und die in den übrigen Kammermusikwerken, besonders in den letzten Streichquartetten enthaltenen Variationen, die eine geistige Höhe erreicht haben, welche Erstaunen sowie Bewunderung hervorrufen müssen bei Jedem, der sie mit Verständniss lesen kann.**

John Field lebte seit 1803 abwechselnd in Petersburg und Moskau. Dann besuchte er 1831 London. Hier traf er mit Moscheles (1794—1870) zusammen, der Folgendes über ihn berichtet hat: „Sein Legato entzückt mich, aber seine Kompositionen können mir nicht gefallen. Nichts kann übrigens in grelleren Kontrast stehen, als ein Field'sches Notturno und die Field'schen Manieren, die oft cynisch sind. ... Field ist ein gutmüthiger, aber nicht gebildeter Mensch, vielmehr ist er possierlich. Mit einer gewissen Nonchalance erzählt er, wie er sein Leben dahingeschlendert und durch Abenteuer gewürzt habe, wie er in Petersburg den Damen Lectionen [illegible] verschlafen und sie ihn mit der Frage geweckt, ob sie ihm 20 Rubel zahlen sollten, damit er bei ihrer Musik einschlafe.“ Er spielte eines Abends recht gut, wobei ich wieder seine Zartheit und Eleganz sowie seinen vortrefflichen Anschlag bewunderte; doch fehlt es ihm an Geist und Accent sowie an Schatten und Licht, und man vermisst das innige Gefühl.“ (Aus Moscheles Leben S. 234.) In Gathy's Lexikon liest man darüber: „Bei glänzender Kraft und Gleichheit der Passagen, bei einem tiefen Ausdruck lässt er nur mitunter einen höheren Grad von Feuer wünschen.“

(Fortsetzung folgt.)

*) Nocturnen hiessen die in den katholischen Kirchen und Klöstern gehaltenen Nachtgesänge, bestehend in Psalmen und Antiphonen.

**) Man sehe „Die Klavier-Variationen von Beethoven als Studie für angehende Komponisten“ in diesen Blättern No. 7 u. 8, den 1. April 1893.

Franz Liszt's Briefe
an die
Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.
Herausgegeben von La Mara.
Breitkopf & Härtel, Leipzig
(Schluss.)

Dagegen kommt die Mahnung, welche er der Fürstin zu Theil werden liess, als sie im Juli 53 in Berlin A. v. Humboldt aufsuchen wollte, fast einer Warnung gleich. „Vergessen Sie nicht", schreibt er dann, — obwohl er sein Wohnzelt im Unermesslichen und Unendlichen aufgeschlagen hat, — seine regelmässigen Promenaden durch die Kirchstrasse und den Salonstrom ihn vermögen das Gleichgewicht auf dem glatten Parkett der Höfe verlieren lassen. Er ist ein Papst der Wissenschaft. Unfehlbar in Bezug auf das Dogma, dabei merkwürdig verschmitzt und geschmeidig — zugleich der Natur und dem Alten ähnlich — in den gewöhnlichen Verhältnissen des Lebens." Als er einige Monate später selbst bei Humboldt vorsprach, erzählt er diesen Besuch in folgender Weise: „Um 11 Uhr habe ich von Angesicht zu Angesicht dem Chimborasso der Wissenschaft und der Liebenswürdigkeit gesessen. Ich habe mich mit einem Bouquet in der Hand präsentirt, das ich auf seinen Tisch legte — und das mich beiläufig gesagt 1 Thaler kostete, ohne besonders schön zu sein. Er hat mir die Ehre einiger pikanter Medisancen über die Medisancen Berlins erwiesen. Er beklagte die Sucht zu kritisiren und herabzusetzen, eine Krankheit, welche in dieser Metropole germanischer Intelligenz beständig herrscht, indem er mir Meyerbeer als Beispiel, als Opfer nämlich, anführte."

Von R. Wagner, dessen Name wie ein rother Faden immer wieder in diesen Briefen erscheint, spricht Liszt am eingehendsten gelegentlich seines Besuches in Zürich im Juli 53. Wie bekannt, lebte Wagner, nachdem er revolutionärer Ideen halber aus Dresden flüchten musste, einige Jahre in der freien Schweiz und dort war es, wo die geistig einander so nahe stehenden Freunde sich nach vierjähriger Trennung wieder sahen. Liszt berichtet darüber u. A. am 3. Juli: „Wagner erwartete mich auf der Station und wir hätten uns durch Umarmungen fast erdrückt. Er hat in seiner Stimme manchmal etwas wie der Schrei eines jungen Adlers. Als er mich wiedersah, hat er mindestens eine Viertelstunde geweint, gelacht, getobt. Wir gingen sogleich in seine Wohnung und haben uns an dem Tage nicht mehr getrennt.
Er sieht gut aus, obwohl er in den 4 Jahren etwas abgemagert ist. Seine Züge, insbesondere Nase und Mund, sind spitz und scharf markirt geworden. Seine Kleidung ist beinahe elegant. Er trägt einen Hut von weisser, röthlich schimmernder Farbe, hat keinerlei demokratische Allüren — und versicherte mir zwanzig Mal, dass er seit seinem hiesigen Aufenthalte mit der Partei der Refugiés völlig gebrochen habe. Seine Beziehungen zu den Musikern sind die eines grossen Generals, der nur eine Hand voll Krämervolk zu disciplinieren hat. Sein Urtheil in Bezug auf Künstler ist von unerbittlicher Schärfe. Mich aber liebt er von ganzem Herzen und von ganzer Seele, und sobald von einer die Rede ist, das sich auf meinen Ruf und meine Popularität bezieht, wiederholt er immer wieder: „Sieh, was Du aus mir gemacht hast!" Zwanzig Mal fiel er mir um den Hals, wälzte sich auf der Erde, indem er seinen Hund Peps abwechselnd liebkoste und ausschalt, schimpfte auf die Juden, die bei ihm eine allgemeine Bezeichnung von ziemlich weit reichender Bedeutung sind. Mit einem Wort, er ist eine grosse und ganz grandiose Natur, so etwas wie ein Vesuv, der feuerspeiend seine roth und bläulich schimmernden Flammengarben emporschleudert."

„Die Kunst ist eine Klage", äusserte er u. A. zu mir und indem er das Thema der unendlichen und beständigen Leiden des Künstlers entwickelte, brachte er mich dahin, ihm zu sagen: Ja und der gekreuzigte Gott ist eine Wahrheit."

Wenige Tage darauf schreibt Liszt ferner über Wagner: „Er hat entschieden Herrschermanieren und bewahrt Jedermann gegenüber zum mindesten ein wenig verhehltes Meisterthum. Nur mit mir macht er ganz und gar eine Ausnahme. Noch gestern sagte er zu mir: „Toute l'Allemagne pour moi, c'est toi." Sein Benehmen und seine geistige Beweglichkeit würden Ihnen, wie mir scheint, sehr gefallen. Er hat den Entschluss gefasst, sich rückhaltlos als aussergewöhnlicher Mensch zu geben, von dem das Publikum nur die niederen Seiten zu würdigen versteht. Energisch protestirt er gegen das vermeintliche System, welches Dummköpfe aus seinen Schriften ableiten wollen, und wir moquiren uns ganz vortrefflich über die Interpretationen und Commentare zu den Worten: Sonderkunst und Gesammtkunst."

Wie tief indessen auch Liszt, der als Virtuose stets der fast vergötterte Liebling des Publikums gewesen war, bewusst das Märtyrerthum, des nicht dem Zeitgeschmack dienenden, sondern für die Zukunft wirkenden Künstlers empfand, tritt mehrfach zu Tage. So, wenn er schreibt: „Uebrigens wird es mir immer klarer, was für ein trauriges Ding es ist, Ideen zu haben, welche nicht diejenigen der Menge sind und wie prekär die Stellung eines Menschen von meinem Schlage ist. Was mir aber auch geschehen mag, ich werde versuchen, das zu thun, was ich thun muss."

Dass einem Dirigenten wie ihm, der seine Aufgabe vorzugsweise darin erblickte, bahnbrechend für die damals noch verkannten Grössen unserer Zeit — einem Raff, Berlioz, Wagner u. A. — zu wirken, Enttäuschungen nicht erspart blieben, ist freilich ebenso begreiflich, wie der Widerstand, den die Kammerherren einem Componisten entgegensetzten, der es wagte,

neue Formen zu schaffen. Blieb Liszt auch ein unerschrockener Kämpfer und Verfechter neuer Wahrheit, so begegnen wir doch bei ihm bisweilen einer gewissen Müdigkeit, so wenn er klagt „Die Nothwendigkeit meine Person in der Oeffentlichkeit herumschleppen zu müssen und des Beistandes so und so vieler Individuen zu bedürfen, um meine Werke auszuführen, wird mehr und mehr unerträglich. Nach dem Tänzer ist der Musiker in der That von allen Künstlern am schlechtesten daran, wenn ihm, wie mir das Getriebe des menschlichen Ameisenhaufens ein unangenehmes Schauspiel ist. Der Vorzug des Malers, Bildhauers, Schriftstellers, seine Gedanken ohne andere Hilfe, als die der Farbe, des Marmors und der Druckerkunst verbreiten zu können, die Menschen bei Seite lassen und für die eigene Person nach Wunsch der Zurückgezogenheit und äusseren Ruhe pflegen zu dürfen, erscheint mir von unschätzbarem Werthe. Ja, ich möchte jene beneiden, wenn ich nicht wüsste, dass in dieser Welt Jeder sein Kreuz tragen und auf die Güte Gottes hoffen muss."

In ähnlicher Stimmung bekennt er in einem anderen Briefe „Meine Wünsche, meine Neigungen, meinen Ehrgeiz kennen Sie. Alles vereinigt sich in dieser Banalität, welche der Welt lächerlich erscheint, aber der Ausdruck des inbrünstigsten Verlangens meiner Seele ist „Eine Hütte und ein Herz" ... Warum bin ich genöthigt Weimar zu reformiren und die unvermeidlichen Folgen nach einander persönlich erdulden zu müssen? Warum zwingt man mich ein sogenannter ernsthafter Mensch zu sein, etwas das meiner weichen, träumerischen, selbstvergessenen Natur antipathisch ist? Wann werde ich ein wenig in Frieden träumen, schreiben, componiren, lieben können!" Wie ihm indessen, abgesehen von mancher bitteren Erfahrung in seiner Künstlerlaufbahn, auch rein menschliches Leid nicht erspart blieb, klingt durch die letzten, vom December 59 aus Berlin datirten Briefe hindurch. Er berichtet darin der Fürstin über Krankheit und Tod seines einzigen, hoffnungsreichen, erst 20 Jahre alten Sohnes Daniel, den er, gemeinsam mit seiner damals schon an H. v. Bülow verheiratheten Tochter Cosima während der letzten Leidenstage pflegte. Bei der Schilderung dieses traurigen Erlebnisses tritt seine Religiosität besonders deutlich hervor. Wie sehr er auch nach dieser Richtung mit Carolyne innerlich harmonirte, hat die Folge bewiesen. Nachdem ihre Eheschliessung, die endlich an Liszt's 50. Geburtstage, den 22. Oktober 61 in Rom stattfinden sollte, noch in letzter Stunde durch Intrigue ihrer Verwandten vereitelt worden war, entsprach es dem beiderseitigen Wunsche, dass er vier Jahre darauf in den geistlichen Stand eintrat — obwohl inzwischen der Gemahl der Fürstin gestorben war und ihrer Wiederverheirathung nichts mehr im Wege stand. Ueber die Wandlung, welche sich im Empfinden Beider während dieses Zeitabschnittes vollzogen haben muss, wird wenigstens für den, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, die noch ausstehende zweite Folge der Briefe Liszt's an die Fürstin gewiss einigen Aufschluss geben. Derselben ist daher schon vom psychologischen Standpunkte aus mit Spannung entgegenzusehen. Dass der bis jetzt vorliegende Theil, dessen Mannigfaltigkeit im knappen Rahmen eines Berichtes kaum angedeutet zu werden vermochte, auch dem Musikhistoriker durch die Fülle, der darin berührten musikalischen Ereignisse, Persönlichkeiten und Daten reiche Ausbeute bietet, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

O. Stieglitz.

Von hier und ausserhalb.

Von dem Stern'schen Konservatorium, Direktor Prof. Gustav Hollaender, liegt der Bericht über das 50. Schuljahr 1899/1900 vor. Die Frequenz der Anstalt ist auf 603 Schüler gegen 480 im Vorjahr gestiegen, ein Aufschwung, der der rührigen Thatkraft des jetzigen Leiters zuzuschreiben ist. Den Unterricht ertheilen 59 Lehrer und Lehrerinnen. Einen schweren Verlust erlitt die Anstalt durch den Tod Professor Ludwig Bussler's, der lange Jahre hindurch in verdienstvollster Weise den Theorieunterricht der Oberklassen geleitet hat. Auch der um das Konservatorium hochverdiente Pianist, Professor Heinrich Ehrlich, ist im abgelaufenen Schuljahre aus dem Leben geschieden. Sehr reich ist die Zahl der Aufführungen. Es fanden in den Räumen der Anstalt 25 Uebungsabende statt, ferner 5 öffentliche Schüleraufführungen im Beethovensaal, 6 Vorspieltage der Klavierklassen des Prof. Ernest Jedliczka, — einen derselben beehrte Eugen d'Albert mit seiner Gegenwart, — 9 öffentliche Prüfungsaufführungen, theils im Saale des Konservatoriums, theils im Beethoven-Saal, 2 dramatische Abende der Opernschule im Theater des Westens, endlich ein Festkonzert zum Geburtstag des Kaisers, an welchem die Lehrer der Anstalt mitwirkten. Im November d. J. wird das Stern'sche Konservatorium das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens feiern, zu welchem 3 Festkonzerte und ein Festbankett geplant sind.

— Von dem Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden liegt der Bericht über das 44. Studienjahr 1899/1900 vor. Aus der vortrefflich abgefassten, übersichtlichen Berichterstattung gewinnt man einen klaren Blick in die innere Organisation des Instituts, das getreu nach den Prinzipien seines unvergesslichen Direktor's Eugen Krantz von den beiden Söhnen des Geschiedenen Johannes und Curt Krantz fortgeführt wird. Das Institut, welches unter der hohen Protektion des Königs von Sachsen steht, ist reich an Stiftungen, deren Zinsen zur Vertheilung von Freistellen und Zuschüssen bestimmt

sind, ebenso reich an Gönnern und Freunden, die Preise für hervorragende Leistungen gestiftet haben. — Man gewinnt den Einblick in die oben erwähnte Organisation schon aus der Abfassung der Reifezeugnisse. Es werden z. B. für die Ertheilung des Unterrichts im Klavier 3 Arten von Reife-Zeugnissen ausgestellt. Für die „Unter-“, für die „Unter- und Mittelstufen“ und für „unbegrenzten Umfang“. Aehnlich in anderen Instrumentalfächern und im Gesang. Ferner Zeugnisse für die „selbstständige Weiterentwicklung als Pianist“, für die „Konzertthätigkeit als Sänger, resp. Pianist“, für das „Dirigentenamt“, für das „Orchesterspiel“ u. s. w. Die Gesammtzahl aller Schüler betrug im letzten Jahr 1277, die Konzert- und Prüfungsaufführungen, dramatischen Abende, Wohlthätigkeits- und Festvorstellungen betrugen 73. Sehr verdienstlich ist es, dass alle in diesen Vortragsstunden zur Aufführung gelangten Werke alphabetisch nach den Namen der Komponisten geordnet, in dem Bericht abgedruckt sind; man erhält dadurch auf leichteste Weise ein anschauliches Bild über den Geist und die Richtung, die in der Anstalt massgebend sind.

— Aus dem 18. Jahresbericht, den das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M., — Direktorium der Herren Maximilian Fleisch und Max Schwarz, — versandte, ergiebt sich dass die Anstalt in dem abgelaufenen Jahre von 180 Schülern besucht war, von denen 105 aus Frankfurt gebürtig sind, während die übrigen sich auf Deutschland und das Ausland vertheilen. Den vorgeschrittenen Schülern war an 15 Uebungsabenden in den Räumen der Anstalt Gelegenheit geboten, ihre Leistungen zu zeigen, die öffentlichen Prüfungen, 7 an der Zahl, fanden im Mai und Juni im Saal der Loge Karl statt, unter ihnen waren 2 dramatische Aufführungen. 4 Schüler der Opernschule fanden im letzten Jahre Anstellungen an grösseren Bühnen, aus den Gesangs-, Violin- und Klavier-Klassen verliessen ebenfalls 4 Schüler die Anstalt mit dem Zeugniss der Reife.

Der Verwaltungsausschuss der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. erlässt folgende Bekanntmachung: „Die Mozartstiftung zu Frankfurt a. M., welche die Unterstützung musikalischer Talente zum Zwecke der Ausbildung in der Kompositionslehre erzielt, beabsichtigt per 1. September 1901 ein Stipendium zu vergeben, dessen Dauer der Ausschuss von Jahr zu Jahr bestimmt, jedoch darf dieselbe vier Jahre nicht übersteigen. Der Stipendiat erhält für den Zeitraum des Stipendiums eine Freistelle am Dr. Hoch's Konservatorium zu Frankfurt a. M., jedoch steht es demselben frei, nach zwei Jahren Studiums an diesem Konservatorium seine Ausbildung anderwärts zu vollenden. Ausserdem gewährt die Stiftung dem Stipendiaten noch einen jährlichen Zuschuss von 1500 Mk. Bezüglich des Stipendiums sind folgende Bestimmungen massgebend: 1) Jünglinge aus allen Ländern, in welchen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, vorausgesetzt, dass sie unbescholten von Ruf sind und besondere musikalische Befähigung zur Komposition nachweisen. 2) Erscheinen die denfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines vom Ausschusse der Stiftung bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartett-Satzes aufgegeben. 3) Ueber die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen. Wir laden nun alle diejenigen, welche geneigt und nach den obigen Bestimmungen geeigenschaftet sind, ein, sich in frankirten Zuschriften, welche mit Altersangabe eine gedrängte Darstellung des seitherigen Lebens- und Bildungsganges zu enthalten haben, und unter Vorlegung der erforderlichen Zeugnisse bei dem Vorsitzenden des Ausschusses bis zum 30. September 1900 zu melden. Bewerbungen, welchen ein Leumundszeugniss sowie der Nachweis über das Vorhandensein besonderer Befähigung zur Komposition nicht beiliegen, finden keine Berücksichtigung und bleiben unbeantwortet.“

— Herr Professor Dr. Fleischer, der Direktor der Königl. Sammlung alter Musik-Instrumente, theilt in dem Jahresberichte mit, dass die Sammlung eine sehr werthvolle Bereicherung erfahren habe. Es ist die Sammlung alter Blasinstrumente des 16. Jahrhunderts von der St. Wenzelskirche in Naumburg erworben worden. Aus dem 16. Jahrhundert sind hier namentlich Holzblas-Instrumente von der grössten Seltenheit. Bemerkenswerth ist vor Allem ein Chor von Pommern und Schalmeien, oboenartige Instrumente, die in allen möglichen Grössen für Contrabass bis zum Hochdiskant gebaut wurden; das kleinste dieser Instrumente ist weniger als ½ m, das grösste aber mehr als 3 Meter lang. Kein anderes Museum dürfte einen derartigen vollständigen Chor aufweisen. Ebenso selten ist aus der angekauften Sammlung der Chor von Krummhörnern und Kortholten, Instrumenten, die längst völlig ausgestorben sind und deren Anblasprincip ganz unbekannt geworden ist. Als Unikum ist eine Trompete hervorzuheben, das einzige bekannte Exemplar der tromba a tirarsi, die J. S. Bach einmal in seinen Kompositionen verwendet. Dazu kommen alte und veraltete Schnabelflöten, Fagotte, allerlei Merkwürdigkeiten, welche die Sammlung zu einem der stolzesten Besitzthümer des Museums erheben. Auch ein paar Geschenke besonderer Art sind nennenswerth. Frau Prof. Gustav Richter in Berlin widmete den Flügel ihres Vaters, des Komponisten Giacomo Meyerbeer. Der Flügel ist von Erard in Paris gefertigt, im besten Zustande und noch jetzt von präciser Spielart und von sehr schönem Klange. Generalmajor v. D. Westphal schenkte dem Museum ein aufrecht stehendes lyraförmiges Klavier vom Ende des 18. Jahrhunderts, eins der geschmackvollsten Exemplare dieser Art, „Giraffenflügel“. Vom Pianofortefabrikanten [illegible] in Berlin kam das älteste, bisher bekannt gewordene, kreuzsaitige Pianino, welches dessen Erfinder Henri Pape 1828 in Paris erbaut hat. Paul de Wit in Leipzig stiftete das erste, von Paul Jankó selbst eingerichtete Klavier mit vollständiger Hammermechanik zum Ueben.

— Das Philharmonische Orchester von Helsingfors, unter Leitung seines Kapellmeisters Herrn Robert Kajanus veranstaltete auf seiner Durchreise nach Paris hierselbst 2 Konzerte, deren Programme ausschliesslich „finnische" Musik boten. Eine originale „finnische" Musik hat sich erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelt und zwar vor es Friedrich Pacius, ein geborener Deutscher, der 1813 als Universitätsmusiklehrer nach Helsingfors berufen wurde und dort ein reiches Musikleben zur Entwicklung brachte. Er führte eine Reihe grosser Chor- und Orchesterwerke auf, war selbst als Komponist ausserordentlich thätig. Sein grösstes Werk ist die Oper „König Karls Jagd", Text von dem finnischen Dichter Z. Topelius, die 1852 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die grösste Berühmtheit gewann er durch die Komposition der finnischen Nationalhymne „Vort Land", zu der Runeberg, der grösste Dichter Finnland's, den Text gedichtet hat. Er starb im Jahre 1891, als Vater der finnländischen Tonkunst vom ganzen Lande betrauert. Gleich grosse Berühmtheit scheint Robert Kajanus dem Begründer und Leiter des Philharmonischen Orchesters in Helsingfors, beschieden zu sein. 43 Jahre alt, hat er seine Studien in Leipzig, Dresden und Paris, dort unter dem norwegischen Komponisten Johann Swendsen, vollendet und sich neben seiner Dirigententhätigkeit durch verschiedene Orchesterkompositionen einen grossen Ruf verschafft. In seiner Eigenschaft als Dirigent zeigte sich Hr. Kajanus als hervorragend bedeutend, er leitete sein Orchester mit Schwung und Verständniss; in Bezug auf klangliche Schattirungen hat er es zu grosser Vollendung geführt. Von eigenen Kompositionen führte er nur kleinere Werke vor, die durch ihren eigenthümlichen, originellen Inhalt hoch erfreulich wirkten. Von Jean Sibelius, einem jüngeren Komponisten, wurde eine Sinfonie in E-moll aufgeführt, die von einem bedeutenden Talente zeugt. Sie ist reich an melodiöser Erfindung und bekundet viel eigenartigen Klangsinn und originelle Gestaltungskraft. Die sinfonische Form zeigte sich im ersten Satz am prägnantesten ausgebildet. Mit kleineren Orchesterwerken und Liedern waren die Komponisten Järnefelt, Melck, Merikanto u. A. in vielfach ansprechenden und fesselnden Schöpfungen vertreten, als Solisten zeichneten sich Frau Ekman als Sängerin und Herr Hoikki Halonen als Violinvirtuose aus.

— Das Anfang Juli zu Pyrmont stattgefundene Lortzingfest zu Gunsten eines daselbst zu errichtenden Denkmals des Tondichters hat einen sehr glücklichen Verlauf gehabt. Dank den Anregungen und Bemühungen des verdienstvollen Lortzingforschers, Kapellmeister Georg Richard Kruse sowie des fürstlichen Kapellmeisters Ferdinand Meister. Zur Aufführung kamen eine Reihe vergessener und unbekannter Werke Lortzing's. So unter Anderen seine erste und seine letzte Oper „Ali von Janina" und die „Opernprobe", ferner Bruchstücke aus „Hans Sachs", Lieder und Orchesterstücke, als Krone der Aufführungen jedoch das Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi", ein volksthümliches, liebenswürdiges Werk im Mendelssohn'schen Geiste geschrieben, das die Wiedererweckung und Neubelebung wohl verdient.

— Aus Petersburg wird berichtet: Dem russischen Komponisten der Oper „Das Leben für den Zaren" u. A., M. J. Glinka, ist hier im Alexandergarten (an der Fontaine, dem Eingang des Admiralitätsgebäudes gegenüber) ein Denkmal errichtet worden, das am 31. Mai (12. Juni) feierlich enthüllt wurde. Es besteht aus einer Bronzebüste des Komponisten auf einem hohen Sockel von rothem carrarischem Marmor. Auf dem Sockel befinden sich folgende Inschriften: auf der Vorderseite „Michael Iwanowitsch Glinka, geb. im Gouvernement Smolensk 20. Mai 1804, gest. in Berlin 3. Februar 1857" (die Daten sind in altem Stil zu verstehen); auf der Rückseite „Errichtet im Jahre 1899 von der Gemeindeverwaltung von St. Petersburg"; auf der linken Seite „Musik ist meine Seele"; auf der rechten sind zwei Reihen Noten und darunter die Worte „Klinge von mein Bojan. Zum Ruhme des russischen Landes lasst die goldenen Saiten ertönen." (Letzteres aus dem „Liede vom Heereszug Igors".)

— Auf die im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig, erscheinenden, auf Veranlassung der „Königl. Akademie der Künste" zu Berlin herauskommenden Ausgaben „Urtext klassischer Musikwerke", ist in diesem Blatte schon wiederholt aufmerksam gemacht worden. Erschienen sind bereits: C. Ph. E. Bach's Klavierwerke, J. S. Bach's Suiten für Klavier, Beethoven's und Mozart's Sonaten für Klavier, Chopin's Klavieretuden und Mozart's Sonaten für Klavier und Violine. Aus dem letzten Prospekt, den die obige Firma über das rühmenswerthe Unternehmen versandte, dürfte ein Satz für alle Pädagogen von hohem Interesse sein. Es besteht nämlich die Absicht —, da in den Ausgaben selbst kritische Nachweise resp. Erklärungen aufs Äusserste beschränkt werden sollen und sind, — einen besonderen Druckband erscheinen zu lassen, der alles dasjenige zusammenstellt, was Künstler und Kunstlehrer der ersten Jahrhunderte, etwa bis auf Czerny herab, an Vorschriften über die Ausführung der musikalischen Zeichen überliefert haben. Eine solche Zusammenstellung würde viel zur Klärung beitragen und wäre mit grosser Freude zu begrüssen.

— Die Hof-Pianoforte-Fabrik Ibach in Barmen (Filiale Berlin, Potsdamer-Str. 22 B) hatte aus Anlass des 50jährigen Bestehens des Konservatoriums für Musik zu Köln a. Rh. einen „Ibach-Preis" gestiftet, bestehend in einem Flügel, den der beste Klavierschüler oder die beste Klavierschülerin des Konservatoriums als Preis aus einem, alle 2 Jahr stattfindenden Wettbewerbe erhalten sollte. Der „Ibach-Preis 1900" ist nunmehr am Kölner Konservatorium bestritten worden und erhielt Herr Ludwig Wessenhoven, ein Schüler des Herrn Profes-

sor **Van de Sandt** unter 11 Bewerbern am diesen Preis einen prachtvollen Ibach-Flügel zum Geschenk.

— In **Dresden** wurde am 2. Juli an dem Körnerstrasse 12 sich befindlichen Geburtshause Dr. **Hans v. Bülow's**, die ihm von Hamburger Verehrern und Verehrerinnen gestiftete **Gedenktafel** feierlich enthüllt. Hierbei feierte Bülow's einstiger vertrauter Freund Prof. **Draeseke** den Meister als Menschen, Schriftsteller, Virtuosen, Lehrer, Tondichter und Interpreten der Klassiker und charakterisirte ihn damit als „die Vereinigung vieler Begabungen und eine eigenthümliche universelle Erscheinung, unzertrennlich verknüpft mit der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.“ Die aus schwedischem Granit bestehende Gedenktafel enthält in goldenen Lettern nur die Worte „In diesem Hause wurde Dr. Hans v. Bülow am 8. Januar 1830 geboren“.

Am **Beethovenstein** im Helenenthal zu **Baden** bei Wien ist an Stelle der früheren altfränkischen Inschrift eine Tafel angebracht worden mit den Worten „Beethoven. An diesem Fels weilte oft der unsterbliche Tonmeister in den Jahren 1824 und 1825.“ Darüber befindet sich ein in Erz gegossenes Brustbild in Lebensgrösse von Kassin. Die Gedenktafel wurde am 1. Juli in schlicht-feierlicher Weise enthüllt.

Das **Haydn Mozart Beethoven Denkmal**, für das der Kaiser einen Platz an der Schmalseite des Goldfischteiches im Thiergarten (wo jetzt die Venus von Capua steht) ausgewählt hat, scheint nunmehr finanziell gesichert zu sein. Nach Angabe des Komitee's fehlen am Denkmalsfond nur noch 12000 Mark, welcher Betrag nahezu gedeckt werden würde, sofern der durch den Magistrat in Aussicht gestellte Zuschuss von 10000 Mk. durch die Stadtverordneten-Versammlung bewilligt wird. Der Magistrat hat die Versammlung ersucht, seinem Beschluss beizutreten, und seiner Vorlage den Antrag des Komitee's in Abschrift beigefügt. Darin heisst es, dass das von Professor Siemering entworfene Denkmal in seiner herrlichen Umgebung ein Kunstwerk zu rühmlichstem Schmuck der Reichshauptstadt zu werden verspreche.

Bücher und Musikalien.

C. Faisst. „Es waren zwei Königskinder.“ Melodie nach einer alten Ballade für Violoncello und Pianoforte.

Gebr. Reinecke, Leipzig.

Wer dieser Melodie in der Beurtheilung gerecht werden will, soll nicht an Schumann, Schubert und Löwe's Balladen denken, sondern an unsere lieben, alten deutschen Volkslieder „In einem kühlen Grunde,“ „Loreley“ u. s. w. In volksthümlicher Weise gehalten, ist das Musikstück eine ganz dankbare Bereicherung der Cello-Litteratur, man wird dasselbe in Liebhaberkreisen gewiss gern spielen.

Ludwig Keller, op. 45. Vier Stücke für Violine und Klavier.

H. vom Ende, Köln a. Rh.

Man könnte diese Stückchen eben so gut „Lieder ohne Worte“ nennen, sie sind melodiös, in der Klavierbegleitung hübsch und dankbar gesetzt, passend für Spieler, die soeben die 4. und 5. Lage studiert haben.

Dagobert Löwenthal.

E. Hartmuth. Prélude et Scherzo.

K. F. Wasenius, Helsingfors.

Namentlich gefällt mir das Präludium. Es hat Charakter, Ernst und Lebhaftigkeit und ist auch ein echtes Klavierstück, nicht schwer, aber interessant zu spielen. Das Scherzo scheint oberflächlicher. Auffallend ist die Orthographie, z. B. die Dominante von Dis-dur mit d, diejenige von Gis-moll mit g, jedoch ist solche Schreibweise nicht konsequent, also Flüchtigkeitsfehler.

O. Lies. op. 20. Fünf ernste Klavierstücke. op. 19. In einsamen Stunden. 6 intime Stücke.

A. A. Noske, Arnheim.

Op. 20 besteht aus fünf kleinen Improvisationen, die stimmungsvoll wirken. Im Charakter haben sie das Intime, ja Hyper-intime gewisser Schumann'scher Stücke, eine Art Selbstgespräche, Sich gehen lassen. Der Komponist wünscht einen sehr reich nüancirten Vortrag, welchen er mit peinlicher Genauigkeit angiebt. Weniger interessiert das andere Werk. Es verfällt in süssliche Sentimentalität, die musikalischen Gedanken werden fade. Sie enthalten bei weitem nicht soviel, wie die einzelnen Ueberschriften sagen.

F. von Holstein. Schottischer Reigen u. Pibroch für Streichquartett.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Ein gefälliges, effektvolles Stück, dem man nur etwas mehr nationales Colorit wünscht.

E. Melartin, op. 6. Legende I.

Fazer et Westerlund, Helsingfors.

Hübsche Musik, voll legendenhafter Poesie. Obgleich auf Klangwirkungen berechnet, ist leider der Klaviersatz technisch arm.

C. Kleemann. Vorspiel und Zwischenspiel aus dem Bühnenspiel Der Klosterschüler von Mildenfurth. — Lustspielouvertüre.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Ohne das Drama zu kennen ist es schwer, losgelöste Instrumentalstücke aus einem Bühnenspiel

zu beurtheilen. Rein musikalisch betrachtet, bieten die vorliegenden Stücke eine in breiten, melodischen Linien sich ergehende Musik, deren Pathos (wie Goethe sagt) „mehr geschwollen, als dick" ist. Obgleich der Stil im Ganzen neutral ist, machen sich im Einzelheiten Wagner'sche Erinnerungen bedenklich bemerkbar. So mahnt die Einleitung im Vorspiel überlaut an das Vorspiel zu Parsifal durch die Arpeggien in Bratschen und Celli, denen das erste Mal syncopirende Flötenterzen in der Höhe verschwebend folgen, das zweite Mal ein Motiv in den Blechbläsern, dessen melodische, rhythmische und harmonische Gestalt gar zu sehr dem Gralsmotiv ähnelt. Im „Zwischenspiel" taucht Kundry's Erzählung von Parsifals Kindheit öfter auf. — Ein intensives, dramatisches Leben ist nicht zu spüren, es kommt nicht zu einem spannenden Konflikt, obgleich „Erinnerungsmotive" verwendet werden. In übersichtlichem, gut equilibrirtem Aufbau werden nur lyrische Stimmungen entwickelt. Das Orchester ist nicht polyphonisch komplizirt, aber in dichten, leuchtenden Farben gehalten, im Zwischenspiel finden sich auch zarte Mischungen, die immer „Effekt" machen. Aber wenn auch der Instrumentation Eigenart fehlt, so ist sie doch gewandt und blühend genug, um einen guten Eindruck zu machen.

Musikalisch geringwerthiger ist die Lustspielouvertüre, der es trotz einer lebenden Geschäftigkeit an Leben und Witz fehlt. Man wird zu selten durch geistreiche Einfälle überrascht.

J. Vianna da Motta.

Conrad Kühner. Vortrags-Album. Ausgewählte Stücke moderner Komponisten für den Unterricht mit ergänzenden Bezeichnungen versehen und nach steigenden Schwierigkeitsgraden geordnet.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Herausgeber hat sich mit diesem Vortrags-Album eine recht rühmenswerthe Aufgabe gestellt, die der jungen klavierspielenden Welt nach manchen Richtungen grosse Vortheile bietet. Er ist von der sehr richtigen Anschauung ausgegangen, dass, da die Werke Beethoven's, Mozart's, Mendelssohn's, Schumann's und Chopin's in billigen Konkurrenzausgaben vorhanden und allbekannt sind, kein Grund vorliegt, eine Auswahl aus ihnen zu treffen. Dagegen giebt es eine grosse Zahl von Werken lebender Komponisten, die, obgleich sie oft sehr werthvoll sind, einem grösseren Kreise dennoch unbekannt bleiben, einmal weil sie zerstreut in grösseren Heften stehen, hauptsächlich aber weil die Anschaffung zu theuer ist. Häufig fehlt aber auch dem Lehrer Zeit und Gelegenheit, sie aus der Fluth der Tageslitteratur zu sondern und kennen zu lernen. Conrad Kühner ist an die Aufgabe, das Gediegenste, Beste und instruktiven Zwecke Förderndste aus der modernen Litteratur zu sammeln, herangetreten und bietet in den vorliegenden 5 Bänden in dem geschmackvollen Gewande der Breitkopf u. Härtel'schen „Klavierbibliothek" eine reiche Auswahl guter, reizvoller Vortragsstücke für die Elementar- und Mittelstufen berechnet. Der Inhalt ist zu reichhaltig, um näher darauf einzugehen, ich erwähne nur, dass z. B. Heft I und II für die Elementarstufen, 84 Stückchen enthalten, von Komponisten sind darin vertreten: Köhler, Reinecke, Wohlfart, Förster, Krebl, Nürnberg, Taubert, Merkel, Kirchner u. A. In den übrigen Heften für die Mittelstufen treten folgende Komponisten hinzu: Stiehl, Klengel, Riemann, Harthan, Jadassohn, Scharwenka, Sitt, Bargiel, Bruch u. s. w. mit insgesammt 35 Vortragsstücken. Die Auswahl selbst ist vorzüglich getroffen, es ist durchweg das Werthvollste und Beste, was unsere modernen Komponisten für die Jugend geschrieben haben.

Philipp Scharwenka, op. 100. „Heimath." *Fünf Phantasiestücke in polnischer Art.* Für Klavier zu 4 Händen.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vierhändige Klavierspiel erfreut sich als Hausmusik einer allgemeinen Beliebtheit, da ist es denn hochwillkommen, wenn unsere vornehmen Komponisten für diesen Zweig der Tonkunst gute und bildende Originalwerke schreiben. Eine werthvolle Bereicherung erfährt die Litteratur durch Ph. Scharwenka's „Heimath." Es sind reizende Stücke voll klangvoller Melodien und pikanter Rhythmen, die Tänze des glänzenden, ritterlichen Polenthums, hier voll Schwung und Leben, dort in schwermüthiger Klage, bald voll stürmischen Jubels, dann wieder träumerisch sinnend, immer vom Zauber berückender Melodien umwoben. Der Klaviersatz ist äusserst gewandt und fliessend, der Secondopart hat einen lebhaften Antheil an dem Rankengewebe der Melodien bekommen, die Harmonien sind von vornehmem Reiz, die modulatorischen Wendungen stets interessant. Das Werk, das keine besonderen technischen Schwierigkeiten enthält, aber zierliches, flüssiges und feinfühliges Spiel erfordert, sei den Lesern des „Klavier-Lehrer" eindringlich empfohlen.

W. Hojerk. Deutscher Schutztruppen-Marsch.

Arthur Parrhysius, Berlin.

Der im obigen Verlage erschienene Marsch ist, wie der Titel besagt, nach den vom Verein ehemaliger Kameraden der Deutsch-Afrikanischen Schutztruppen zur Verfügung gestellten Originalmelodien und unter Benutzung des Wissmann-Liedes zusammengestellt und dürfte darum interessiren. Im ersten Trio tritt die Melodie der Araber-Karawanen auf, die im Original auf Bambusflöten geblasen wird, dem zweiten Trio liegt die Melodie des Wissmann-Liedes zu Grunde. Der vorliegende Klavier-Auszug enthält auch den Text des Liedes.

Anna Morsch.

Luise Krause. Populäre Harmonielehre. I. Stufe: Elementartheorie. II. *Stufe:* Intervallenlehre.

Otto Junne, Leipzig.

Die Verfasserin, welche durch ihren „Anschauungs-Unterricht in der Musik" unter den heutigen

Klavierpädagogen sich einen vortheilhaften Namen zu verschaffen gewusst hat, bietet den Schülern in dieser populären Harmonielehre ein klares und anschauliches Bild der Theorie. Für das genannte Buch ist die Intervallenlehre als Fortsetzung gedacht. Um jedoch auch denjenigen, welche den Anschauungs-Unterricht nicht durchgearbeitet haben, dieses Werk nützlich zu machen, geht der Intervallenlehre ein kurzer Elementarkursus über Dynamik, Metrik und Melodik voran. Die Art und Weise, wie die Verfasserin vorgeht, ist eine gründliche zu nennen. Jeder Abschnitt zeugt von grossem Fleisse und Verständniss. Die Methode, welche Frau Dr. Krause benutzt, um dem Schüler das Verständniss der Musik zu erschliessen, ist ebenso praktisch wie anregend. Fast jede Behauptung wird durch praktische Beispiele aus unseren Klavierklassikern erhärtet. Dasselbe gilt auch von der Intervallenlehre, welche sich in 2 Theile gliedert. Im ersten werden die Grundlehren in einfachen Lehrsätzen dargelegt, der zweite Theil bringt die im ersten vorgetragenen Lehren in etwas erweiterter Form in Frage und Antwort. Auch die Bearbeitung dieses Abschnittes zeichnet sich aus durch Gründlichkeit in der Bearbeitung und durch die Heranziehung vieler Musikbeispiele. Auf jeder Seite findet der denkende Schüler Anregendes in Fülle. Möchte dieses Büchlein, welches ich mit vielem Vergnügen durchsah, unter den Klavierspielern sich viele Freunde erwerben.

Ludwig Riemann.

Anatole Liadow. op. 44. **Barcarole pour Piano.**
op. 48. **Etude et Canzonetta pour Piano.**

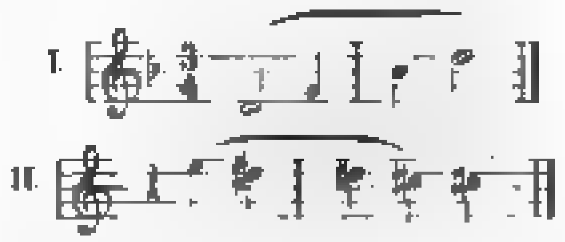
M. P. Belaieff, Leipzig.

Liadow gehört zu den vornehmsten Vertretern der russischen Klavier-Komponisten. Seine gluthvolle aber nicht leichte Fisdur-Barcarole gehört zu dem Besten, was in neuer Zeit producirt worden. Prachtvoll sind die Adur-Etüde und die liebliche Canzonetta, die wir der Beachtung aller besseren Spieler eindringlichst empfehlen wollen. Zum Sexten Studium bildet die Etüde ein höchst willkommenes Paradestück.

Alex. Glazounow. op. 62. **Prélude et Fugue, pour Piano.**

M. P. Belaieff, Leipzig.

Dieser geistvolle Orchester- und Klaviercomponist verschmilzt die althergebrachte Kontrapunktform in seinem D-moll-Präludium und Fuge mit der modernen und zwar in so gelungener Weise, dass man dem genialen Komponisten zu diesem straffen Werk gratuliren kann. Die Durchführung der Doppelfuge (die beiden Themen sehen so aus):



mit ihren gewaltigen Steigerungen zum Orgelpunkt auf der Quinte (25 Takte) entzückt und reisst mit fort! Tüchtigen Pianisten sei daher dieses kraft- und machtvolle Werk angelegentlichst empfohlen!

Richard Lange.

Meinungs-Austausch.*)

Wie fügt man das Musikdiktat am besten in den Einzelunterricht ein?

Viele Wege führen zum Ziel und es ist ganz gleich, welchen Weg man einschlägt, wenn das Endziel nur erreicht wird. Unser aller Bestreben muss stets sein, musikalische Schüler zu erziehen, Schüler, deren Finger nicht nur gelenkig und technisch entwickelt werden, sondern deren Ohr vor allem dazu erzogen wird, Musik wirklich zu hören und ein klares Verständnis derselben zu erlangen.

Ein gutes Mittel das musikalische Gehör zu bilden ist unstreitig das Musikdiktat, lehrt es doch die Schüler, das Verhältnis der Töne zu einander erkennen, eine Grundbedingung des musikalischen Auffassens.

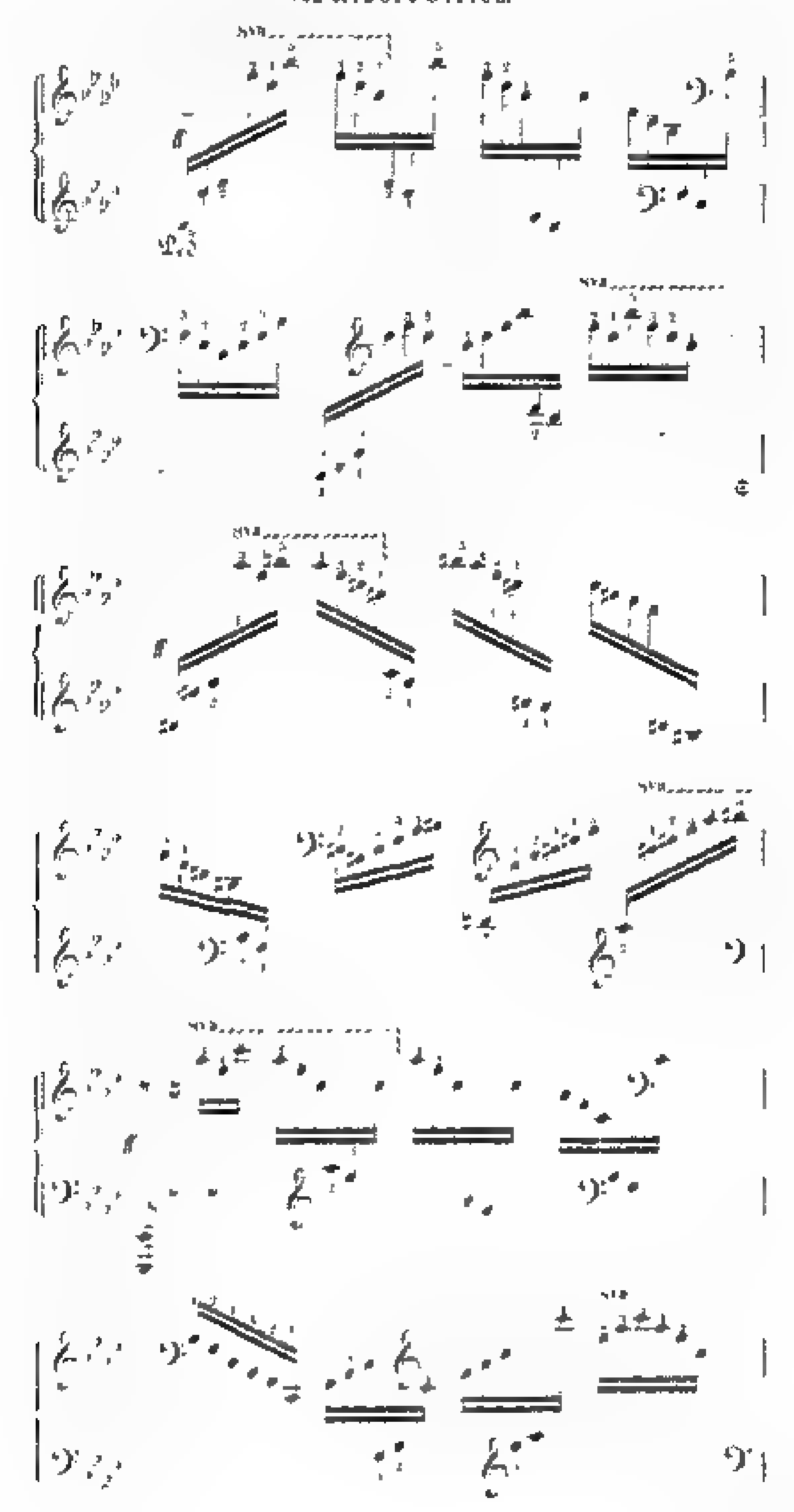
In Nachstehendem will ich versuchen zu schildern, wie ich es mit dem Musikdiktat schon seit Jahren halte. Von vornherein will ich betonen, dass es mir völlig klar ist, dass die von mir hierbei angewandte Methode aufs innigste verwachsen ist mit meiner Unterrichtsmethode überhaupt. Es ist daher sehr fraglich, ob sie für andere Lehrer anwendbar ist. Ich lehre Noten Anfängern niemals gleich mit Namen, sondern stets mit Zahlen, bezeichne also den jeweiligen Grundton stets mit 1, die Sekunde 2 und so fort. Die Uebertragung dieses Notenlehrsystems auf das Notendiktat ist ja nun, wie jeder selbst sehen wird, sehr einfach.

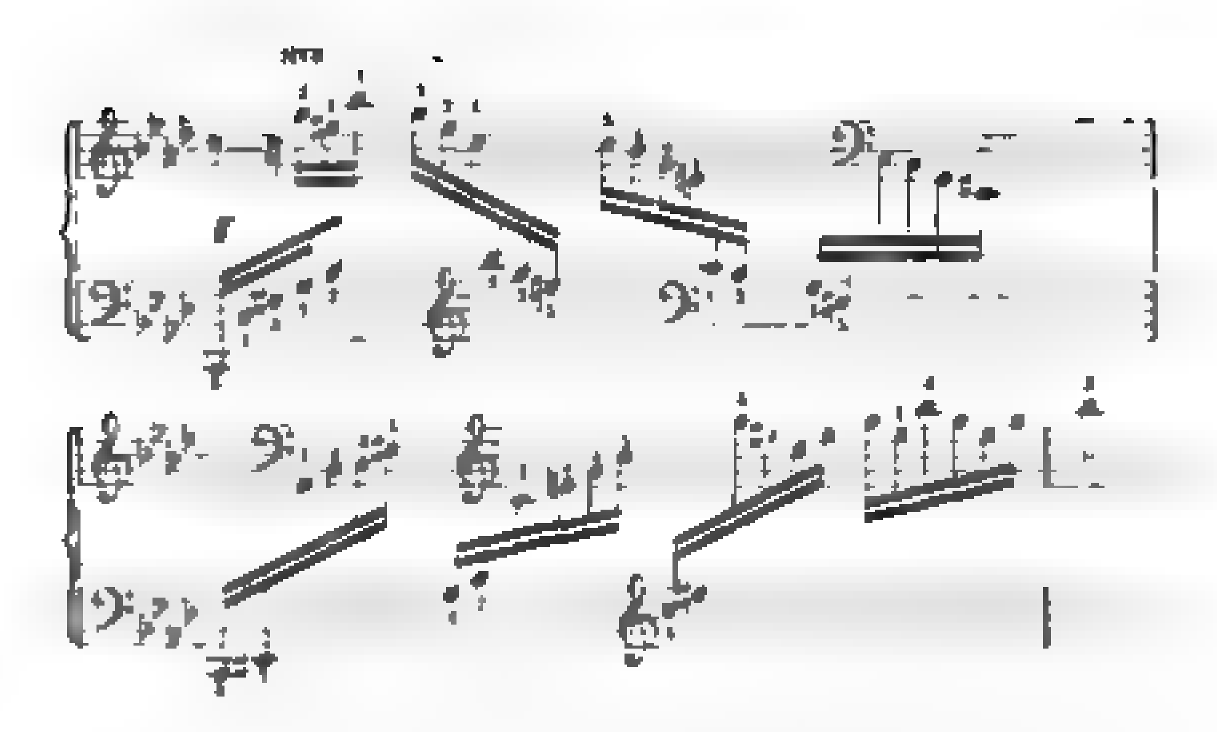
Ich prüfe zunächst das Gehör der betr. Schüler, bis zu welchem Grade es überhaupt für Tonunterschiede empfänglich ist. Dies geschieht in der Regel nach 2–3wöchentlichem Unterricht, und lasse nun die Kinder die Tonunterschiede genau wie bei Bezeichnung der Noten auch hier mit Zahlen bezeichnen. Ich habe stets gefunden, dass es den meisten Schülern sehr viel Vergnügen macht, die Töne zu errathen, wie sie selbst es meist bezeichnen. In der ersten hierbei in Betracht kommenden Zeit benutze ich jede Stunde, und zwar stets zu Beginn des Unterrichts einige Minuten, später nehme ich einmal wöchentlich Musikdiktat, das zweite Mal lasse ich technische Uebungen spielen. Die hierdurch dem Spiel entzogene Zeit ist keine vergeudete, denn das mündliche, später auch schriftliche Musikdiktat bildet das Gehör und weckt Eifer und Lust der Schüler. Obgleich ich nun, aus Gründen, die hier nichts zur Sache thun, durchaus für Einzelunterricht bin, verkenne ich durchaus nicht, dass es sehr vortheilhaft ist zum Musikdiktat mehrere Schüler zu vereinigen, besonders bei dem schriftlichen, doch lässt sich das ja sehr leicht durch eingeschobene halbe Stunden erreichen. Bei dem Musikdiktat von Leichterem zu Schwererem übergehend, von Tönen zu Dreiklängen u. s. w. erreiche ich bei vielen Schülern, nicht bei allen natürlich, dass schriftlich notirt wird, was ich am Klavier spiele.

Ein Mitglied der Musikgruppe Halle.

*) Vergl. den Meinungs-Austausch der vorigen Nummer.

Erleichterte Ausführung der Schlusspassagen im 1. Satz von Beethovens „Appassionata" op. 57.
Von Albert Ulrich.





Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Musikgruppe Halle a. S. besteht seit November 1898 und zählt jetzt 25 ordentliche und 17 ausserordentliche Mitglieder.

Erste Vorsitzende ist Frau Prof. Bernstein, zweite Vorsitzende Fräulein Agnes Welcke, Schriftführerin und Kassirerin Frl. Marie Heymacher. Die Leitung der demnächst zu errichtenden Stundenvermittlung hat Frl. Fittbogen übernommen.

Die Sitzungen der Gruppe finden allmonatlich statt und wechseln in ziemlich regelmässigem Turnus als Vortrags-, Musik- und Diskussionsabende miteinander ab. Im Winter 1898—99 wurden zwei grössere Vorträge gehalten, der erstere behandelte den „Choral in der evangelischen Kirche", an denselben anschliessend wurden einige der besprochenen Choräle von einem gemischten Quartett gesungen. Der zweite Vortrag handelte über „Die menschliche Hand", er gab namentlich durch Vorzeigung anatomischer Präparate, einen Einblick in den feinen Bau der Knochenhand und der die Bewegungen der Finger vermittelnden Sehnen, Muskeln und Nerven.

Der Winter 1899—1900 brachte zuerst einen Vortrag über „Das Hören", in welchem, anschliessend an die Beschreibung des äusseren und inneren Ohres mit seinen komplizirten Endorganen die heut angenommene Theorie des Hörens an der Hand von Präparaten, Tafeln und Apparaten erläutert wurde. — Einen zweiten Vortrag hielt ein Mitglied der Gruppe über „Wirkungen der Musik".

Die Musikabende der Gruppe brachten Darbietungen auf instrumentalem Gebiet (Klavier, Klavier mit Geige u. s. w.) und vokalem Gebiet (Solo und Chorgesänge). Eines lebhaften Zuspruchs erfreute sich die letzte Weihnachtsfeier der Gruppe, deren Programm u. A. „die Kindersymphonie" und Altarie „Schlafe mein Liebster" aus dem Weihnachtsoratorium von Bach, sowie das vom Lehrerinnen-Gesangverein gesungene „Weihnachtslied" von Reinecke für Chor und Solo aufwies.

Die Diskussionsabende brachten meist Themata musikpädagogischen Inhalts, Besprechung der von den verschiedenen Gruppen gestellten Aufgaben und Verlesung der eingegangenen Arbeiten. Der letzte Abend vor den Sommerferien war dem Bericht der Delegirten gewidmet über die Verhandlungen der Musiksektion bei Gelegenheit der Versammlung des Deutschen Lehrerinnenvereins in Friedrichroda. Das durch denselben zum Ausdruck gekommene Bewusstsein der Solidarität aller deutschen Lehrerinnen und somit auch der Musiklehrerinnen in Nord und Süd erregte lebhafte Befriedigung und ebenso hallen Widerhall der Wunsch, dass sich möglichst viele der noch fernstehenden Musiklehrerinnen zu Gruppen zusammenschliessen möchten.

Jahresbericht der Berliner Musikgruppe.

Die Sitzungs-Abende der Berliner Gruppe fanden jeden ersten Mittwoch im Monat statt. Von den grösseren Vorträgen, die gehalten wurden, sind zu nennen: Herr Dr. W. Rosenstein: Ueber das Ohr und seine Funktionen mit besonderer Berücksichtigung auf die Musik. Ueber das Athmen im Allgemeinen und Speziellen: Frl. O. Stieglitz. Gedanken über den weiteren Ausbau der Berliner-Musikgruppe: Fr. [illegible]. Ueber den Gesangunterricht an Mädchenschulen: Frau Dr. Krause. Ueber den Musikunterricht nach einer eigenen Methode: Frl. E. Heyde. Lina Ramann als Persönlichkeit, als Schriftstellerin und Musikpädagogin. — In den geschäftlichen Sitzungen wurde über den weiteren Ausbau der Unterrichtsvermittlung berathen, über die Möglichkeit eine staatliche Prüfung der Musiklehrerinnen herbeizuführen, ferner ist die Gruppe mit der Ausarbeitung eines eigenen Ortsstatuts beschäftigt. Am Schluss des Geschäftsjahres, 1. Mai, zählte die Gruppe 63 Mitglieder. Zum Besten ihrer Kasse fand im Februar ein Vortragsabend statt, dessen Programm in der Hauptsache von Mitgliedern ausgeführt wurde und das einen Reinertrag von 7[illegible] Mk. ergab. Auf der General-Versammlung in Friedrichroda war die Gruppe durch ihre I. Vorsitzende, Frl. Heydel, vertreten. Die Berliner Gruppe hat, durch lokale Verhältnisse bedingt, mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, doch zeigte der regere Besuch der monatlichen Sitzungen die stetig wachsende Theilnahme an den Zielen, die die Musik-Sektion verfolgt.

Briefkasten.

Frl. A. Fr. Graz. Ihre Anfragen kann ich erst nach meiner Rückkehr nach Berlin beantworten, da ich die gewünschten Autoren- und Verleger-Namen nicht genau im Kopf habe.

Adressen-Tafel.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 16. **Berlin, 15. August 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Heinrich Marschner
als
Klavier-Komponist.*)

In der musikalischen Kritik herrscht viel Schablone. Ist ein Künstler einmal für ein bestimmtes Fach abgestempelt, rubriciert und in die gehörige Schublade eingeschachtelt, so ist damit sein Schicksal bestimmt. Er bleibt in Ewigkeit Opern- oder Klavier- oder Liederkomponist, je nachdem es die Weisheit der waltenden Musikhistorie bestimmt hat. Nur wenige auserwählte Genies verteilt man über ein paar Fächer, weil sie in einem keinen Platz haben. Mit den Halbgenies oder Herdentalenten macht man kurzen Prozess: man bestimmt ihre Bedeutung nach ihren Hauptwerken und ignoriert das, was sie etwa ausserdem geleistet haben mögen. Das geht wohl auch nicht anders, denn Ordnung muss sein in der Welt und in der Musikgeschichte. Auch dürfte die Physiognomie der Komponisten in ihren wesentlichen charakteristischen Zügen bestimmt sein. In manches dieser wohlbekannten Porträts aber liessen sich wohl noch einige feinere Züge nachtragen, wenn wir uns um die Werke kümmern, welche als nicht offizielle nicht in den Musikgeschichten stehen.

Jene Schematisierung ist Schuld, dass so manches gute Opus vergessen wurde, das ein Künstler auf einem seiner Haupttätigkeit ferner liegenden Gebiete gelegentlich in glücklicher Stunde geschaffen. Die deutsche Musikwelt konnte es verschmerzen, denn Deutschland ist reich an Meisterwerken auf allen Gebieten, es wurden bei uns mehr gute Kompositionen vergessen, als anderwärts komponiert. Allein alles, was einmal geschaffen wurde, hat doch Anrecht auf Beachtung, und sei es auch nur ein verwehtes Blatt. Wer gerne einmal auf entlegeneren Pfaden wandelt, trifft dort wohl unverhofft manche edle Gestalt, bei deren Anblick er ausrufen möchte: „Dir ist Unrecht geschehen!“ Meist ist es vergebene Liebesmüh, den so Vereinsamten wieder der musikalischen Gesellschaft zuführen zu wollen, denn diese trägt im Grunde ihres Herzens wenig Verlangen, ältere Bekanntschaften aufzufrischen. Zumal unsere Klavierwelt hat kaum noch die Möglichkeit sich von Bach bis Liszt nur durch die Hauptwerke durchzuwinden. Sie möchte jeden Versuch, ein bereits vertretenes Genre durch Werke älteren Datums zu bereichern, einfach ablehnen mit der Motivierung: von der Sorte haben wir gerade genug. Man sagt so etwas ja nicht laut, aber man meint's desto intensiver. Es wäre sonach auch verlorene Liebesmüh, die Klavierwelt auf einige Kompositionen Heinrich Marschner's hinzuweisen. — Indessen nimmt vielleicht doch einer oder der andere, der „mal gern was anders“ spielt, Veranlassung danach zu fragen.

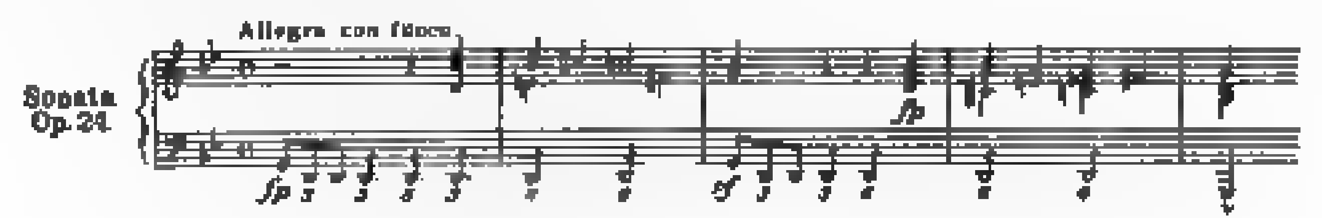
*) Eine Biographie Heinrich Marschner's von Dr. G. Münzer, dem Verfasser der obigen Skizze, erscheint demnächst in der Verlagsgesellschaft „Harmonie“, Berlin.

Vorsicht ist bei der Auswahl nun allerdings geboten. Marschner gehörte zu den Komponisten, die von Jugend an bis in's späte Alter unaufhörlich schrieben. Das Komponiren war ihm Gewohnheit. War die Stunde nicht von Apoll gesegnet, so schrieb er auch ohne dessen Segen. Dazu kam, dass Marschner, theils um Gönner zu verpflichten, theils um Geld zu verdienen, vieles komponiren musste, was ihm selbst sicherlich keine Freude machte. Auch seinen Verlegern musste er als Entschuldigung für seine besseren Sachen, „die nicht gingen" ein Quantum Modewaare liefern, damit die Kosten für jene wieder herausgeschlagen wurden. So finden wir denn unter den Marschner'schen Klavierwerken viel minderwerthiges, aber doch auch so manches Stück von starkem persönlichem Gepräge.

Im Ganzen hat der Künstler etwa 45 Opera für Klavier hinterlassen. Sammelhefte von Stücken in kleiner Form, Variationen, Opernfantasien, und eine Reihe von Sonaten. Hierzu gesellen sich eine stattliche Serie von Kammermusikwerken für Klavier und Streichinstrumente. Nicht alles von diesen Werken ist uns erhalten. Manches scheint verloren, und da ein genaues Verzeichniss der Kompositionen nicht existirt, so ist alles Ziffernmässige nicht mit unbedingter Sicherheit hinzustellen, selbst die Opuszahlen sind zum Theil schwankend.

Die grosse Zahl der „Rondeaux agreables, der „Amusements" und „Souvenirs" u. a. übergehen wir hier. Es giebt manches hübsche darunter, besonders unter den Charakterstücken der späteren Zeit (z. B. op. 105 und 131 No. 1), aber es wäre im Ganzen nicht genug, um die Mühe zu lohnen, die das Aufstöbern derselben macht. Böse Salonhauer und Plattitüden schlimmster Art sind jene Gefälligkeits- und Gelegenheitskompositionen für Schülerinnen, oder für den eigenen Konsertgebrauch.

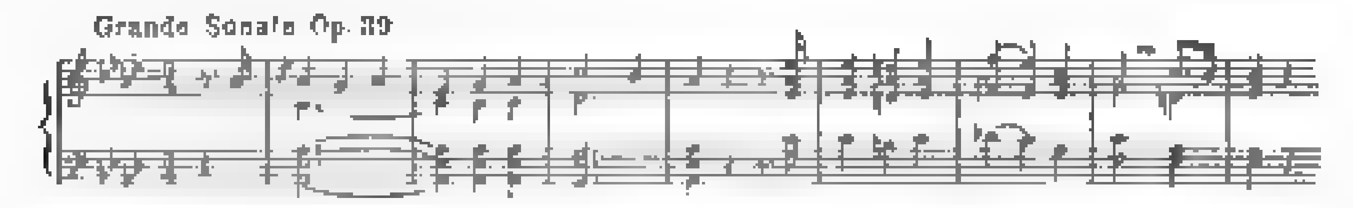
Ganz anders muthet uns ein Theil der Werke an, die „nicht gingen", weil sie „zu schwer" waren. Dieses „zu schwer" ist natürlich relativ zu verstehen. Sie sind z. B. nicht schwerer, sondern leichter als die Weber'schen Klavierstücke, denen sie, wenn schon verglichen sein soll, im musikalischen Charakter noch am ähnlichsten sind. Im Passagenspiel erreicht Marschner Webers Eleganz und effektvolle Bravour nicht, hier spürt man mehr die Hummel'sche ruhige Hand. Allein ein echt romantischer poetischer Hauch, der so manchen Satz durchweht, verleiht einigen Marschner'schen Sonaten und Kammermusikwerken noch heut einen eigenthümlichen Reiz. Man betrachte den wilden charaktervollen ersten Satz der Sonate No. III in G-moll (op. 24),



oder ihr reizendes capriziöses Scherzo, in dem die Elfen so keck von Zweig zu Zweigen hüpfen



Andante und Finale sind schwächer. Aber man kann jene Sätze für sich geniessen. Das Fragmentarische tritt weniger störend auf, da die Marschner'sche Sonate noch weniger wie die Webers auf einem unbedingten Zusammenhang der einzelnen Theile basirt ist. Im Gegensatz zu dieser Sonate steht die in As-dur op. 39,



deren liebenswürdiger melodischer Reiz allerdings auch auf dem ersten Allegro beruht. Im Ganzen kennen wir von Marschner 6 Sonaten, und zwei Fantasie-Sonaten. Unter letzteren bietet der temperamentvolle kühne erste Satz in E-moll (op. 40) dem Klavierspieler eine überaus dankbare Aufgabe. Er hat im Ausdruck etwas von der dämonischen Kraft der Vampyr-Musik:



Für den Konzertsaal sind diese Sonaten resp. Sonatenfragmente wohl nicht geeignet. Sie scheinen aber recht empfehlenswerth zu instruktiven Zwecken. Die besten von ihnen in Verein mit einer Auswahl kleinerer Stücke geben ein ganz famoses Klavieralbum.

Was nun den Sonaten gilt, bezieht sich auch auf die Kammermusikwerke. Es sind 3 Duos für Klavier und Violine (Cello) 6 Klaviertrios, 2 Klavierquartette, denen sich Trio-Scherzi op. 50 und Impromptus (op. 159) für Klavier und Violine (Cello) zugesellen. Hier wird man zunächst gern bei dem heiteren, wohl noch konzertfähigen letzten Duo in B-moll op. 193 verweilen. Das Andantino (Thema und Variationen) mit seinen zierlichen Quartsextlern in der rechten Hand ist ganz entzückend.



Die beiden Quartette können wir bei Seite legen; aber von den Trios merken wir uns mindestens das in G-moll (op. 111), und als Marschner's Meisterstück in der Kammermusik das letzte in F-dur (op. 167). Es ist am einheitlichsten gelungen, ein klares schönes Werk, ein rechtes Idyll.



Wenn dieses Stück, neben manchen anderen werthvollen, so ganz verschwand, so liegt der Grund darin, dass die schwächeren Leistungen des Komponisten den Namen Marschner als Kammermusiker in Misskredit brachten, und weil man eben in der Kunst summarische Urtheile liebt, die des eigenen Denkens und Urtheilens überheben. Die guten Werke müssen dabei mit den Schlimmen büssen.

Eine neue „Aera Marschner" in der Kammermusik zu inauguriren wäre freilich vergebliches und unangebrachtes Streben. Es sollte auf einige, der heutigen Musikwelt nicht mehr bekannte, für den Unterricht oder die häusliche Kammermusik vielleicht brauchbare, mindestens interessante Werke hingewiesen werden. Man wird ein oder das andere der hier angedeuteten Stücke nicht nur einmal durchspielen und dann mit der üblichen Hochachtung bei Seite legen, sondern es zur Hand lassen, um es gelegentlich mit Vergnügen zu repetiren.

Dr. G. Münzer

Der Geschmack in der Musik.

Von

C. Witting.

(Fortsetzung).

Es ist mir nicht bekannt, ob Field unmittelbare Nachahmer seiner Schöpfung gehabt hat, nur zeigen die zugänglichen Literaturerscheinungen, dass, als Chopin (1809—1849), ungefähr 25 Jahre später auftrat, die Nachahmer auf dem Fusse folgten, da die Richtung doch schon durch Field gegeben war. Der vornehme geist- und empfindungsvolle Charakter der Notturnos von Chopin, der durch Gefühlstiefe des Melodischen sowie Bedeutung des Harmonischen so fest begründet ist, dass er nie erlöschen wird, so lange es noch künstlerisch befähigte Klavierspieler giebt, fand bei Field nur eine bedingte Aufnahme, denn sein Urteil soll in dem einzigen Worte „Krankenstube" bestanden haben. Ja nun! ein Klavierspieler, der nur mit dem gewöhnlichen Tastenmusikverstand begabt ist, wird diese Aeusserung sonderbar finden; allein ein Klavierspieler, dem neben diesem Verstand auch ein gesundes beethovensches Empfindungsvermögen eigen ist, wird diesem Urtheil nicht ganz entgegentreten wollen, denn so gesund, melodisch wie harmonisch, so zart und sinnig die Notturnos von Field sind, so weltschmerzlich leidend, fast verzagend, wenn auch in Vornehmheit gehüllt, sind die von Chopin.

Das Field'sche Notturno wurde damals über dem Chopin'schen fast vergessen. Allein der geniale Liszt (1811—1886), immer frei im Denken und gross im Handeln, erweckte die Field'schen Poesien wieder zu neuem Leben, indem er eine

neue Ausgabe derselben veranlasste und diese mit einer geistreich geschriebenen Abhandlung begleitete. Diese Schrift ist in französischer Sprache abgefasst, doch von den Verlegern derselben, J. Schuberth & Co. in Leipzig, mit einer nebenstehenden deutschen und englischen Uebersetzung veröffentlicht worden. Es heisst darin: „Die Field'schen Notturnos sind neu geblieben neben so Vielem, was längst veraltet ist; mehr als 40 Jahre sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen*), und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo finden wir sonst noch eine solche Vollendung unnachahmlicher Naivetät? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns rührt, wie ein feuchter, zärtlicher Blick, die uns einwiegt, wie das sanfte, gleichmässige Schaukeln eines Kahnes, wie die Schwingungen einer Hängematte, die mit so schmeichelnder Gemächlichkeit vor sich gehen, dass man um ihren Rand das leise Geflüster ersterbender Küsse zu vernehmen glaubt." Ueber Chopin heisst es darin weiter: „Sein Flug ist höher, wiewohl seine Fittige tiefer verwundet sind und seine Sinnigkeit wirkt schmerzhaft entzückend, so wenig vermag sie seine Trostlosigkeit zu verhüllen. Man wird nicht im Stande sein, die Vollendung in Erfindung und Form noch zu übertreffen, oder — was in der Kunst gleichviel bedeutet — zu erreichen, die alle Stücke auszeichnet, welche er unter dem Namen „Nocturne" veröffentlicht hat . . ." Aber die geschäftsmässigen Nachahmer! Man spricht ja wohl zuweilen von einem Altar der Kunst und ihren Hohenpriestern; aber die heiligen Musen mögen den Altar vor solchen Priestern bewahren, die weder das Latein verstehen, das sie reden, noch vor dem Altar diejenige Ehrfurcht haben, die das natürliche Ergebniss der Erkenntniss des Höchsten ist. Einzelne Erscheinungen von Auserwählten werden durch die Masse der Unberufenen erdrückt. Das zeigt sich sowohl unter den Tonsetzern, wie unter den Vortragenden. Das Unkraut auf dem Felde der Tonkunst wuchert fort und fort, es kann leider nicht ausgerodet werden, wie es der Gärtner auf seinen Beeten thut und darunter hat von jeher der musikalische Geschmack viel zu leiden gehabt. Welche Verwilderung unter den Klavierspielenden heut zu Tage herrscht, ist bald daran zu erkennen, wie und was im Hause gespielt wird. Waren bis weit in unser Jahrhundert hinein die Wiener Variationen-Komponisten mit ihrem äusserlichen Notengeflimmer auf dem Plane, an deren Spitze Abbé Gelinek (1760–1825) mit mehr als 100 Heften Variationen stolzirte, so traten nach und nach die oben genannten, in Paris gebildeten deutschen Tonsetzer u. v. a. mit ihren Variationen, Fantasien, Capricen, Rondos und Etuden an deren Stelle. Das musikalisch Tüchtige, das wohl hier und da auftauchte, ist immer vom grossen Strome der Mittelmässigkeit unterdrückt worden. Als z. B. Czerny (1791–1857) anfing, seine Etüden für den Klavierunterricht herauszugeben, waren zumeist die Werke von Clementi (1752–1832), von Cramer (1771–1858) und die Gesamtrichtung angebahnt, das allgemein gültige pädagogische Hülfsmittel. Allein für einen grossen Theil der Lehrenden, denen das echt Musikalische der polyphonen Satzweise, wie sie in diesen Werken herrscht, unverständlich und deshalb unbequem war, erwiesen sich die Werke von Czerny, in ihrem leichten homophonen Gefüge als begehrenswerther. So wurden zum Nachtheil der Kunst sowie zum Schaden der Lernenden die polyphon gesetzten Etüden mehr und mehr ausser Gebrauch gesetzt; doch sind ihnen die wenigen kunstverständigen Lehrer immer treu geblieben. Wie es dem wahrhaft vornehmen Nocturne von John Field ergangen ist, haben wir oben gezeigt. Das Chopin'sche Nocturne ist zwar in gewissen Kreisen geschätzt, aber selten verstanden, denn bei so vielen Menschen ist in musikalischen Dingen die Neigung zum Gewöhnlichen, Alltäglichen so stark, dass es einer moralischen Anstrengung gleichkommt, sich daraus zu erheben. Die Geschmacksrichtung in der Hausmusik kann sich auf diese Weise schwerlich heben, denn jede erfrischende, aufrichtende Erscheinung wird sofort von dem Schlinggewächs der Nachahmung überwuchert. Die frühere glatte Spielweise der Variationenzeit, die sich durch die damaligen viel leiser und weicher klingenden Instrumente sich ergab, hat sich in unserer Hausmusik nach und nach zu einer oft gehackten und lärmenden ausgestaltet, was freilich auch durch die heutigen Instrumente gefördert wird, deren grösserer Ton durch übertriebenen Pedalgebrauch zu einem überlauten gesteigert werden kann.

Die Pflege des Musikgedankens scheint im Allgemeinen beim Klavierunterricht der Fingergymnastik gewichen zu sein, denn sonst wäre es doch unmöglich, dass so viele Klavierspielende nicht im Stande sind, ohne Hilfe des Pedals ein Legatospiel zu erzielen. Die Vernachlässigung der Tonschlüsse, d. i. der Interpunktion, ist die Veranlassung, dass heut so viel über Phrasirung gesprochen und geschrieben wird, als ob sie eine fortschrittlich neue Entdeckung sei, während doch schon vor der Klavierspielzeit (etwa 1700) dem Phrasiren von allen Künstlern grosse Aufmerksamkeit gewidmet wurde*). Indess für die Unterlassung der für das Satzverständniss so nothwendigen Betonung könnte wohl als Entschuldigung dienen, dass oft die schlecht gesetzten Tonstücke, die im Umlauf waren, die Gedankenlosigkeit beim Abspielen erzeugten und den Geschmack so sehr herabgemindert haben. Aber wer ist daran Schuld? Die hier angeführten Nachahmer des Notturnos sollen als Beweis dienen, dass, da sie so viel Verbreitung finden konnten, sie die feinen geistigen Eigenschaften des Notturnos durch ihre Grobschmiedarbeit in das Gegentheil umgewandelt haben. Auch zeigt sich hier noch die gewöhnliche Erscheinung, dass da, wo Geist und Verstand im Alltäglichen stecken, das Aeusserliche um so mehr hervortritt, denn das

*) Die Schrift erschien 1859.

*) Die ersten einflussreichen Klavierspieler und Komponisten sind Dom. Scarlatti (1685–1757), Seb. Bach (1685–1750), Em. Bach (1714–1788).

Nachahmern genügt meistens das einfache Wort Nocturne nicht, irgend ein Beiwort müssen sie noch daneben stellen, damit ihre Gedankenarmuth dem harmlosen Spieler nicht so bald offenbar wird. Man sehe Henri Rosellen, (1811 1876, Paris) Nocturne varié, op. 115, im 3/4 Takt, dann 12/8 Takt H-dur, hat eine dem Volkslied ähnliche Melodie, mit gewöhnlicher Quintenbassbegleitung. Dann folgt ein Zwischensatz Agitato molto — eine Art Canon von 3 Zeilen, worauf das erste Thema als Tremolo (die Variation) wiederkehrt. Als Anhang giebt es noch Tonleiterchen und Akkordbrechungen, das schlichte seelenvolle Urbild des Notturnos erscheint hier in das Gegentheil verwandelt.

Th. Döhler, (1814—1856), der als vorzüglicher Klavierspieler und guter Musiker bekannt war, hat viele Nocturnes geschrieben, sie gehören indess zumeist der Virtuosenrichtung an und stehen ihrem Gehalte nach, scheinbar, da die Form gewahrt ist, zwischen Field und Chopin, doch ohne deren Tiefe.

D. Krug, (1821—1880) op. 90 „Nocturne sentimentale“ und als besondere Aufschrift noch „Cantique du soir“ als ob Nocturne nicht dasselbe wäre! Das Stück hat indess nichts Sentimentales und zeigt auch nirgends eine künstlerische Besonderheit. Es ist ein gewöhnlicher 6/8 Takt, dessen Phrasen so dahinfliessen, dass gewandten Spielern alles wie von selbst in die Finger fällt. Das einzig Aufweckende dabei sind Harmonien, die sich als Zwischenglied über einen chromatisch absteigenden Bass vollziehen, sonst herrscht der Quintenbass der Haupttonart vor. In op. 17, No. 3, Seite 4, leistet sich der Komponist in einem Nebensatze das geschmackvolle harmonische Wunder, die Terz des Dominantakkords durch die Quarte vorzuhalten, ohne Auflösung, und doch den entsprechenden Dreiklang folgen zu lassen, eine Stelle, die sich oft wiederholt. Ein anderer Fall, der die Reinheit des Satzes stört, ist das öftere Vorkommen von falschen Oktaven. Auch das so plötzliche Eintreten von bunten Harmoniefolgen, nachdem die Haupttonart so lange ziemlich eintönend herrschend war, ist geschmackverwirrend.

Guillaume Kuhe, geb. zu Prag 1823. Sein op. 36 „Rose d'hiver“, Nocturne im 6/8 Takt, hat ein liedartiges Motiv, schlicht und einfach, mit Passage und gewöhnlicher Bassunterlage, aber sonst wohl anmuthiger, als so manches Andere der Art.*) Das Titelblatt von op. 48 zeigt die Widmung „A son chère frere par Wilhelm K.“. „Le murmure de ruisseau“, Nocturne. As-Dur 4/4 Takt, con gran espressione. Hier muss der Vortragende con gran esp. aus Eigenem geben, denn die blosse Musik mit der sich gleichbleibenden Figur ohne Harmoniewürze regt nicht dazu an.

(Schluss folgt).

*) Die Ueberschrift der Ausgabe von André in Offenbach lautet. „Oeuvres pour Piano seul par Guillaume Kuhe“. Im Jahre 1847 stellte R. Schumann in einer Künstlerversammlung zu Leipzig den Antrag, „man möge doch deutsche Titel auf Musikalien einführen“, was leider überhört worden ist. Wenn aber Herr Kuhe wüsste, was sein Name, französisch ausgesprochen, bedeutet, so würde er sich vor dem Französischen hüten, denn in Frankreich wird der Buchstabe q, wenn er bei einer Bezeichnung vorkommen sollte — man überspringt ihn gerne — von allerlei Witzchen begleitet und Monsieur Kuhe würde es ebenfalls so gehen.

Von hier und ausserhalb.

— Johann Sebastian Bach's 150jähriger Todestag (28. Juli 1750) hat die grosse allgemeine Verehrung der deutschen Nation für ihren unsterblichen Tonheros zu lebhaftem Ausdruck gelangen lassen und Widerhall in aller Herzen gefunden. In Wort und Schrift ist der unvergleichliche Altmeister der Tonkunst gefeiert worden, in vielen Kirchen erklangen seine erhabenen unvergänglichen Meisterwerke. Eines der schönsten Denkmäler, das die dankbare Nachwelt ihm gestiftet und das in diesem Jahre seinen Abschluss gefunden hat, ist die Gesammtausgabe seiner Werke, dieser Werke, die seinen Zeitgenossen gänzlich unverständlich blieben, die von seinen unmittelbaren Nachfolgern vergessen wurden und erst nach beinahe hundertjährigem Schlafe in ihrer ganzen Grösse und Erhabenheit gewürdigt werden sollten. 50 Jahre lang haben die edelsten und ernstesten Vertreter unserer Tonkunst mit hingebender Treue an der schwierigen Aufgabe gearbeitet, — in 46 starken Bänden liegen die Schöpfungen des Meisters jetzt der deutschen Nation gedruckt vor. Mit der Vollendung der Arbeit löste sich die vor 50 Jahren gegründete Bach-Gesellschaft auf und eine neue trat in's Leben, die sich nun als schönstes Ziel die Aufgabe gestellt hat, diese hehren, noch vielfach unbekannten Werke durch lebensvolle Aufführungen populär und zum Eigenthum des deutschen Volkes zu machen. Die neue Vereinigung beginnt ihre Thätigkeit im nächsten Jahre in unserer Residenz mit einem grossen Bach-Fest unter Mitwirkung unserer vornehmsten Konzert-Institute und solistischer Kräfte. — Und noch eins kommt hinzu, das Gedächtniss des grossen Meisters lebendiger wie bisher zu gestalten. Joh. Seb. Bach's Gebeine wurden bekanntlich im Jahre 1894 beim Umbau der Johannis-Kirche in Leipzig aufgefunden und Professor Carl Seffner bildete unter beständiger Berücksichtigung der durch Professor His aufgestellten, anatomischen Bedingungen über dem Schädel eine Büste des Meisters. Sie ergab ein so lebensvolles und charaktervolles Portrait, ein so sprechendes Denkmal, dass wir die mächtige Persönlichkeit des

Schöpfers der Matthäus-Passion und der H-moll-Messe in Wahrheit vor uns zu sehen meinen. In dieser Büste ist die vermittelnde Brücke gefunden, welche die Kluft ausfüllt, die zwischen den früheren bekannten Bildnissen des Meisters und seinen hehren Meisterwerken bisher bestand.

In unserer altehrwürdigen Marienkirche veranstaltete Musikdirektor Otto Dienel zum Gedächtniss J. S. Bach's am 25. Juli und 1. August zwei Festaufführungen, deren Programme nur Bach'sche Werke füllten. Unter Mitwirkung der Konzertsängerinnen Frau Thomas und Fräulein Glaeser, des Violinisten Herrn Bussenius, der Orgelspieler Herren Schwiessermann und Alter kamen Bruchstücke aus verschiedenen Kantaten, Choralvorspiele, die Passacaglia, mehrere Tokkaten und Sätze aus den Suiten zum Vortrag.

— An dem Eckhause der Französischen und Kanonierstrasse ist eine Bronzebüste des russischen Komponisten Michael Glinka aufgestellt worden. Glinka hat in diesem Hause eine zeitlang gewohnt und ist am 15. Februar 1857 auch dort gestorben. Seine Oper „Das Leben für den Zar", war die erste grosse national-russische Oper, die ihn zum Liebling seiner Nation machte. Glinka hatte für Berlin eine grosse Vorliebe, er hatte hier von 1833—34 kontrapunktische Studien bei Professor Dehn gemacht und kam im Jahre 1856 wieder hierher, um bei seinem früheren Lehrer die alten Kirchentonarten zu studiren. Kurz vor seinem Tode war in einem Hofkonzert das Finale seiner Oper „Das Leben für den Zar" in seiner Anwesenheit aufgeführt worden. Neben der Bronzebüste des Komponisten befinden sich zwei schwarze Marmortafeln mit Inschriften in russischer und deutscher Sprache folgenden Inhaltes: „In diesem Hause lebte und verschied am 3/15 Februar 1857 der russische Komponist Michael Glinka."

— Zur 14. Wiederkehr des Todestages Franz Liszt's veranstalteten die Herren Ferruccio B. Busoni und José Vianna da Motta am 31. Juli im Tempelherrenhause zu Weimar eine intime musikalische Feier. Auf einem und zwei Flügeln trugen die Künstler folgende Werke von Liszt vor: Die Faust-Sinfonie, vom Komponisten für 2 Flügel bearbeitet, Variationen über ein Thema aus Bach's H-moll Messe, Fantasie und Fuge für Orgel, von F. B. Busoni für Klavier übertragen und Beethoven's 9. Sinfonie von Liszt für 2 Flügel gesetzt.

— Dr. Hugo Riemann's Musik-Lexikon, dessen 5., bei Max Hesse in Leipzig erschienene Auflage in dieser Zeitung eingehende Würdigung erhielt, wird nun auch in russischer Uebersetzung erscheinen. Eine englische Uebersetzung von Shedlock, eine französische von Humbert und eine dänische von Schytte lagen bereits vor. Die Redaktion der russischen Uebersetzung übernimmt Julius Engel, der bereits Hugo Riemann's „Vereinfachte Harmonielehre" ins Russische übersetzt hat und durch seine Musikreferate in „Russkya Wjedomosti" rühmlichst bekannt ist. Verleger der russischen Uebersetzung des Lexikon's ist P. Jurgenson in Moskau.

— Die neuerrichtete ausserordentliche Professur an der K. Universität zu München ist durch Herrn Privatdozent Dr. Adolf Sandberger daselbst mit dem Lehrauftrag für Musikwissenschaft besetzt worden.

— Der Vorstand des Konservatoriums zu Stuttgart besteht nach dessen Neuwahl aus den Herren Professoren S. de Lange als erstem und Max Pauer als zweitem Vorstand. Herr Professor Singer wurde in Anerkennung seiner langjährigen hohen Verdienste um das Institut, das im letzten Schuljahr 108 Schülerinnen und 180 Schüler zählte, zum Ehrenvorstand erwählt.

— Der erste Internationale Musikcongress, der vom 14. bis zum 18. Juni in dem Congresspalast der Pariser Weltausstellung tagte, hat das Resultat seiner Arbeiten in folgenden Anregungen zusammengefasst. In allen Konservatorien soll eine Klasse für Orchesterdirigenten und Leiter von Musikgesellschaften geschaffen werden. Die Organe der französischen und ausländischen Presse, sowie die Journalistenschule sollen eine Verständigung unter einander anstreben, um die Aufgaben der Musikkritik durch Verordnungen zu bestimmen. Die Kunstbehörden werden ersucht, über die Achtung vor dem ursprünglichen Texte der Werke verstorbener Komponisten zu wachen; zu demselben Zweck sollen freie Vereinigungen gebildet werden. Die Beschlüsse über die Normal-Stimmgabel sollen in Anwendung gebracht und bei Wettbewerben nur diejenigen Vereine Preise erhalten, die sich dieser anpassen. Die Fabrikanten werden darauf hingewiesen, die Metronome sorgfältiger zu bauen, besonders für bestimmte, häufig gebrauchte Taktarten, wie 60, 80, 104 und 120. Die Töne der chromatischen Tonleiter sollen vom tiefen C an numerirt werden. Die Singschulen der Chorknaben sollen mit einer Unterstützung vom Staate wieder hergestellt und eine freie Klasse für religiöse Musik in allen Konservatorien geschaffen werden.

— Vom 6. bis 8. Juli fand zu Elberfeld in der neuen prächtigen, eigens zu dem Zweck erbauten Kunsthalle ein Bergisches Musikfest statt, zu dem sich die Städte Elberfeld, Barmen, Düsseldorf, Lennep, Remscheid und Solingen vereinigt hatten. Den mächtigen, aus verschiedenen Vereinen zusammengesetzten Chor und das durch Gäste verstärkte städtische Orchester leiteten die Herren Hof-Kapellmeister Richard Strauss und der städtische Musikdirektor Dr. Hans Haym aus Elberfeld. Das Programm sollte einen Ueberblick der Entwicklung der deutschen Tonkunst innerhalb der beiden letzten Jahrhunderte bieten und so waren Kompositionen von Bach und Händel an bis zu den Meistern der Gegenwart vertreten; von lebenden Künstlern kamen Werke von Max Bruch und Richard Strauss zu Gehör. Hervorragende Solisten trugen mit ihrer

Kunst zu dem Gelingen des schönen Festes bei, Herr F. W. Franke aus Köln spielte die Orgel, Professor Hallir vertrat die Violine mit bekannter Meisterschaft, der vokale Part wurde von den Damen Frau Geller-Wolter, Frau Stronck-de Ahna, Frl. Meta Geyer und den Herren Messchaert, van Rooy und Natal in vorzüglicher Weise gelöst.

— In Zürich hat in der Zeit vom 30. Juni bis 9. Juli das I. Schweizerische Musikfest stattgefunden, auf welchem nur nationale Musik, d. h. Werke von schweizerischen Tonkünstlern aufgeführt wurden. Die Leitung des ganzen, vorzüglich gelungenen Festes lag in Dr. Friedrich Hegar's Händen, er hatte alle Vorbereitungen getroffen, alle Aufführungen künstlerisch einstudirt und führte im letzten grossen Konzert den Dirigentenstab bei einer Huber'schen Sinfonie, während er bei den meisten übrigen Werken den jungen Komponisten zu ihren eigenen Schöpfungen den Taktstock abtrat. Es war eine stattliche Zahl junger Tonsetzer, die zu Wort kamen und den Beweis führten, dass die Schweizer Musiker tüchtig an der Arbeit sind. Es seien nur einige der Bedeutenderen hier angeführt: Hans Huber mit einer Sinfonie in e-moll, Josef Lauber mit Chor- und Kammermusikwerken, Edouard Combe mit einer sinfonischen Dichtung, Rudolf Ganz mit 2 Sätzen einer Sinfonie in E-dur, Edgar Munzinger mit einer Kantate und einer Gesangsscene für Barytonsolo und Orchester. Kleinere Orchestersätze, Chor- und Sologesänge spendeten A. Denéréaz, Jaques Dalcroze, Pierre Maurice, Georg Haeser, O. Barblan, L. Kempter u. A. Als Solisten betheiligten sich in hervorragender Weise Frau Emilie Herzog, bekanntlich eine geborene Schweizerin, Mme. Troyon-Blaesi, die Herren van Eweyk, Robert Kaufmann und Eugene Isaye.

Bücher und Musikalien.

Paul Kuczynski Erlebnisse und Gedanken. „Concordia", Deutsche Verlagsanstalt, Berlin.

Die Kunstgeschichte erzählt uns von Grossen im Reiche der Kunst, denen ein günstiges Geschick die Mittel zum Leben, zum Studium und schliesslich die Erfolge in den Schooss warf, aber auch von solchen, deren Laufbahn ein andauerndes Kämpfen, ein hartes Ringen um Leben, um tägliches Brot und um Erfolg bedeutet. Von allen denen aber, die — vielleicht ebenso berufen, aber nicht auserwählt von gütigen Göttern — im Kampfe ums Dasein ihre Schaffenskraft und Schaffensfreude frühzeitig, vor deren künstlerischer Verwerthung einbüssten, und die das Leben von künstlerischen Ideal-Höhen zu den Niederungen des alltäglichen, prosaischen Lebens hinabzog, aus denen sich wieder zu erheben ihnen Muth und Kraft fehlte, von allen denen schweigt sie, die Geschichte, und mit Recht, denn für die Geschichte haben diese nichts gethan und geleistet. Aber zur richtigen Werthschätzung derer, die im Kampfe mit Unglück und Missgeschick ihr stolzes Künstlerthum nicht einbüssten, muss man sich darüber klar werden, wieviel Begabung, wieviel Talent und wieviel Schaffenskraft das Leben für sich fordert und nur zu oft unter dem Staube alltäglicher Sorgen begräbt. Wahrlich dann muss man zur Erkenntniss kommen, dass zum Künstler noch Manches mehr gehört, als Talent und Kraft, vor Allem eine eiserne Energie und ein eherner Charakter. Wer in dem oft so erbitterten Kampfe, den wir Leben nennen, sein Künstlerthum bewahrt oder vielmehr sich hindurchringt zu seinem Künstlerthum, und — schonmal zurückgeschleudert — immer wieder hinanfklimmt näher und näher zu dem steilen Gipfel der Vollendung, der erst ist der wahre, der bewunderungswürdige Künstler! Einen solchen haben wir in Paul Kuczynski durch die Lektüre seines nachgelassenen Buches „Erlebnisse und Gedanken", eines wunderbar ergreifenden Meisterwerkes, das uns auch zu den vorangegangenen Betrachtungen anregte, kennen gelernt.

Wer war Paul Kuczynski? Wer ihn nicht aus den von ihm, allerdings bescheidener Weise anonym herausgegebenen hochinteressanten Briefen des unvergleichlichen Liedersängers Adolf Jensen*) als dessen innigsten Herzensfreund kennt, — wer ihn nicht kennt als einen der talentvollsten Schüler des geistvollen Tonmeisters Hans von Bülow, den dieser selbst in einem Briefe als „trefflichsten, über den Kopf gewachsenen Ex-Schüler und Freund" bezeichnet, — wer ihn nicht kennt als einen der ersten überzeugten Kämpen, der für den „grossen Genius, der dem Kunstleben unseres Jahrhunderts den Weg gewiesen und den Stempel seines Geistes aufgedrückt," für Richard Wagner in die Schranken trat und „als noch kein Mädchenherz von Wonnemond und Winterstürmen träumte" aber „die Zeloten noch ungenirt ihr Wehgeheul erhoben" und er „wie ein ohnmächtiger Prediger in der Wüste schien," der Walküre ersten Akt in seinen Räumen zu Gehör brachte — das erste Erklingen der Nibelungen-Töne in Berlin! — wer ihn nicht kennt als den fein- und tiefempfindenden Komponisten, der im Jahre 1880 unter Leitung Franz Mannstädt's und unter Mitwirkung von Rosa Sucher in Berlin erfolg-

---

*) „Aus Briefen Adolf Jensen's." Berlin bei Trautwein erschienen und zur Zeit vergriffen, erscheinen in neuer Auflage in Kürze in den „Musiker- und Dichterbriefen an Paul Kuczynski" bei der Verlagsgesellschaft „Harmonie" in Berlin.

reich aufgeführten „Ariadne"*), des oft gesungenen Vict. von Scheffel'schen „Wanderliedes" (Berlin bei Bote & Bock) und des weitverbreiteten, packenden „Thurmwächterliedes" (Berlin, Verlag von Ad. Fürstner) aus dem leider unvollendet gebliebenen Musikdrama „Margrita", der ergreifenden „Bergpredigt" (Verlag von Ad. Fürstner), der gehaltreichen „Ernsten Lieder" (Verlag von A. Damcke, Berlin) und anderer bedeutender eindrucksvoller Werke, — wer ihn schliesslich nicht aus der Lektüre seiner obengenannten „Erlebnisse und Gedanken" kennt als einen trefflichen Schriftsteller, der uns sein gewählter, glänzender Stil und dessen geistreiche, oft mit köstlichem Humor durchdrungene Darstellungsweise — worüber er auch berichte — mit Vergnügen liest, als den verurtheilslos die Welt durchschauenden, ernst betrachtenden Philosophen, als den empfindsamen Lyriker und kraftvollen Dramatiker, und als den bescheiden selbsterkennenden schaffenden Künstler — wer dem denken sollte, [illegible] war — Kaufmann!

Der Kaufmannsstand wurde — entgegen den Wünschen und Hoffnungen der Jugend — K.'s Beruf, aber im Herzen blieb er der, der er geboren: der Künstler! Wahrlich durch und durch, vom Scheitel bis zur Sohle eine echte, wahre Künstler-Natur!

Der junge K. war kaum dem Gymnasium entwachsen, hatte kaum die ersten musikalischen Eindrücke empfangen, kaum seine akademische Carriere an den Universitäten Heidelberg und Berlin begonnen, kaum die ersten, recht glücklich verlaufenen musikalischen Gehversuche unter Bülow's Leitung gemacht, als seines Vaters schwere Erkrankung und schliesslich dessen Tod ihn zwang, um das väterliche Geschäft zu erhalten und sich auf eigene Füsse zu stellen, seiner akademischen Thätigkeit und seinen künstlerischen Studien valet zu sagen und sich dem Bankwesen zu widmen. Aber bei der rein kaufmännischen Thätigkeit verlor er nicht seinen idealen Sinn und seine vornehmen Anschauungen. „Der Kaufmannsstand ist, — so schreibt er — wenn er mit Würde und Redlichkeit betrieben wird, immerhin ein viel ehrlicherer, als manche andere Berufsart, als er wenigstens aus seinem Ziele, dem Geldverdienen, — ganz abgesehen von der Möglichkeit einer auch in anderem Sinne wirklich verdienstlichen Bethätigung — kein Hehl macht, während unter der Kappe der Kunst und selbst der Wissenschaft so mancher spekulative Kopf einherläuft, der seinen Beruf nur als Maske trägt und in Wahrheit bloss ein glücklich operirender Kaufmann ist oder doch wenigstens gern sein möchte. Dem Kaufmann verargt es keiner, wenn er auf ehrliche Weise sein Interesse verfolgt und es in klingende Münze umzusetzen sucht; der Künstler, der seine Gaben und Talente feilbietend zu Markte trägt und, oft gar wider seine bessere Ueberzeugung, mit seinem Tande nur einer beifallslustigen Menge zu gefallen trachtet, treibt Missbrauch mit dem ihm anvertrauten Pfunde und waltet seines höheren Amtes schlecht. Die Lebensnoth vermag wohl, ihn zu unterdrücken, nicht aber zu verhindern, dass er eben nicht mehr, noch weniger vielleicht aber unehrlicher ist, als ein echter und rechter Handelsmann."

Auch die Wechselfälle des Lebens raubten K. nicht die künstlerische Ueberzeugung, wenn sie ihm auch schliesslich leider viel zu früh einen grossen Theil seiner Arbeitskraft und Schaffensfreude nahmen. Im besten Mannesalter stehend verlor er sein sich redlich erworbenes, ansehnliches Vermögen durch die Betrügerei eines Schurken. Er, der sich durch seiner Hände und seines Geistes Arbeit gerade so viel erworben, um sich endlich der geliebten Kunst wieder widmen zu können, ihm und seiner Familie nahte sich nun jene graue, unfruchtbare Frau, die Sorge und zwang ihn nochmals von vorn anzufangen mit kaufmännischer Thätigkeit und seine geliebte Muse abermals im Stiche zu lassen, nachdem sie ihm mit ihren und seinen Geistes-Kindern schon Ehren und Erfolge gebracht hatte. Auch raubte ihm jener düstere Unerbittliche, der Tod, bald nacheinander die einzigen beiden geliebten blühenden Kinder, die ihm seine geliebte, mit künstlerischem Verständniss ihm zur Seite stehende Gattin geschenkt und auf die sie gemeinschaftlich ihre frohe, stolze Hoffnungen gesetzt hatten, aber nichts von alledem zog ihn in die Niederungen der Alltäglichkeit hinab, nichts vermochte in ihm Muthlosigkeit und Verzweiflung aufkommen zu lassen. Er, „den zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal", er rang sich durch zu der, wenn auch etwas resignirten, so doch nicht durchaus pessimistischen Weltanschauung von der „Nothwendigkeit des Daseinsschmerzes zur Erhaltung der Weltallkraft", die „alle Anschauungen von einer einst kommenden allgemeinen Menschheitsbeglückung in das Bereich der Fabel verweist". — Mit unvergleichlich schönen Worten hat er diese, „sein ganzes Sein bestimmenden Anschauungen und Ueberzeugungen, die den Markstein in seinem Leben, die reife Frucht auf dem Felde seiner Arbeit bilden", in dem kurzen Vorworte niedergeschrieben, das die Quintessenz seiner vornehmen, erhabenen Lebensauffassung in concentrirter Fassung giebt. Ich habe vergeblich versucht — da das Ganze hier wiederzugeben der Platz nicht erlaubt —, aus diesem mir fast zum Evangelium gewordenen Worten einzelnes herauszugreifen, um dem Leser ein Bild von der Bedeutung dieses Mannes zu geben, den wir durch dieses sein Buch — leider zu spät — nach seinem Tode erst kennen gelernt haben. Da aber ist kein Wort zu viel und keines zu wenig, eins gliedert sich organisch und mit zwingender Nothwendigkeit an das Andere und jedes Herausgreifen und Herausreissen von Einzelheiten wäre von Uebel. Wir empfehlen die Lektüre dieses, wenige Seiten umfassenden Vorwortes. Es wird wohl kaum Einer alsdann das Buch ungelesen bei Seite legen. Der interessanten Erlebnisse eines Mannes, der mit Friedrich Kiel, Bülow, Jensen, Adalbert von Goldschmidt, Wagner etc., mit Dichtern wie Hans Herrig, Albert Lindner, Vict. von Scheffel etc. persönlich

*) Für Chor, Soli und Orchester. Dichtung nach Herder von Hans Herrig (Berlin, Verlag von Adolph Fürstner).

bekannt und befreundet war und in regem persönlichen und brieflichen Verkehr stand, findet der Leser in dem Buche zur Genüge. Aber vor Allem ist der reiche Gedanken-Inhalt des Werkes anziehend. Ob K. philosophirt oder über die Liebe zur Natur spricht, ob er seine Ansicht über eine sachgemässere Erziehung unserer Jugend ausspricht oder über Schauspieler und Dichter sein Urtheil abgiebt, überall finden wir den klugen Kopf, den geistreichen Plauderer, den ernsten, gediegenen Menschen. Vor Allem aber — und das wird naturgemäss unsere Leser am meisten interessiren — sind seine Streifzüge auf seinem ureigensten, nämlich dem musikalischen Gebiete, von grosser Wichtigkeit.

Abgesehen von allem Geistvollen, das er über Wagner sagt, der ihm „wie ein leuchtendes Meteor am Himmel seiner künstlerischen Welt“ erschien, finden wir in dem Werke die schlagendsten, treffendsten, prägnantesten Urtheile über die Heroen der Tonkunst, wie Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Chopin, Berlioz, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Borodin etc. etc. Was er über Liszt und dessen richtige Werthschätzung sagt, verdiente als „Flugblatt“ in die Welt hinausgesandt zu werden, denn auch heute noch gilt das, was K. vor Jahren beherzigenswerthes niederschrieb. Auch in Fällen, wo K. weniger Liebe an einen Komponisten fesselt, weiss er das Gute zu suchen und zu finden, in objektiver Weise treffend zu urtheilen und zu charakterisiren, und auch da, wo er liebt und schwärmt, verschliessen sich seine Augen nicht den doch fast überall vorhandenen kleinen und grossen Schwächen. An Umfang ist's nicht viel, was da über Musik und Musiker gesagt ist, aber diese wenigen Seiten wiegen sehr, sehr schwer und man kann sie wohl ein zweites und noch manches andere Mal lesen. Das überhaupt ist das schöne an dem K.'schen Buche, es wird uns lieber, je mehr wir uns hinein vertiefen. Heute ist es nicht mehr neu. Bald nach Erscheinen im Jahre 1899 habe ich es schon gelesen und wollte es schon damals besprechen, aber es hatte mich so in Beschlag genommen, ja mit all der Fülle des Schönen, Geistreichen und Interessanten gleichsam so berauscht, dass ich mich nicht soweit über dasselbe erheben konnte, um es objektiv genug beurtheilen zu können. Ich habe es seitdem viele Male gelesen und immer mehr des Schönen darin gefunden, es ist eben ein Werk, wie man es nicht alle Tage auf dem Büchermarkte findet.

Es erübrigt noch, ganz besonders auf den Dichter K. hinzuweisen. „Dichtungen zu Musikwerken“ nennt er bescheiden die nur zum Theil komponirten Dichtungen, die dem Bande beigefügt sind. Es liegt aber in ihnen — auch unkomponirt — viel Musik, denn eine kraftvoll schöne Sprache paart sich mit weichen wohligen Klängen, um den hehren Gedanken-Inhalt in vollendete Formen zu fügen. Gedichte wie „Neujahrsgesang“, „Todtenklage“, „Schicksal“, „Die Fahrt zum Licht“ u. a. werden auch unkomponirt „die Spur von seinen Erdentagen nicht in Aeonen untergehen“ lassen. Eine Dichtung aber, das Bühnenspiel „Margrita“, sollte sich einer der berufensten lebenden Meister erküren, um die herrliche Dichtung, mit noch herrlicheren Tönen verbunden, auf die Bühne zu bringen. Der Dichterkomponist K. hat einen grossen Theil schon selbst in seiner glücklichsten, schaffensfreudigsten Zeit mit herrlichen, aus tiefster Seele quillenden Weisen umsponnen. Sollte sich in unserer musikfreudigen, kunsteifrigen Zeit kein Berufener finden, der das heilige Vermächtniss erfülle, das echte, grosse Kunstwerk eines zu früh Dahingeraffften der Vollendung entgegenzuführen?

Unter den in dem Buche enthaltenen geistvollen „Aphorismen und Sentenzen“ steht an erster Stelle: „Den Leuten vom blauen Blut, den übermässig Reichen, den glücklichen Geistesrittern, erscheine ich nicht ebenbürtig, den grossen Genien bin ich es auch nicht, dem grossen Theile der Menschheit aber, der sich schert und schindet, komme ich zu glücklich vor. Und deshalb werde ich eine unbefangene Prüfung dessen, was ich werth bin, wohl auch schwerlich noch erleben. Vielleicht schreiben sie sie mir später in das stumme Grab hinab!“ — Ich habe versucht, damit den Anfang zu machen. Mögen Viele, recht Viele sich mir bald anschliessen.

Ernst Walter.

Meinungs-Austausch.*)

Das Auswendigspielen in seiner Allgemeinheit.

Von Prof. Jos. Walbrül,
Direktor des Stuttgarter Klavierlehrer-Seminars.

Der vor einiger Zeit im Klavierlehrer gepflogene Meinungsaustausch „Das Auswendigspielen der Schüler betreffend“ sowie ganz besonders der Umstand, dass den Lehrerinnen im Allgemeinen vorgeworfen, sie seien „grundsätzlich“ gegen das Auswendigspielen, veranlasst mich, der Sache etwas näher zu treten. Alles „pro“ und „contra“, was bisher vorgebracht, basirte zumeist auf Persönlichem, auf „Ansicht“ und „Erfahrung“. So berechtigt und anerkennenswerth die Erfahrung sein mag und auch ist, so wahr der Grundsatz ist: „Probiren geht über Studiren“, so wenig kann doch „Persönliches“ zur „Autorität“ erhoben werden. Es giebt nur eine Autorität und das ist „die des Grundes“. Dieser Grund entspringt hier nicht direkt der Tonkunst, sondern der Psychologie, und sicher am allerwenigsten einer persönlichen Ansicht. So lange aber unsere Musiklehrer und -Lehrerinnen keine gründlichen psychologischen Studien machen, so lange Psychologie und Logik auf den Musikbildungsanstalten nicht gelehrt werden, so lange wird es keinen richtigen Unterricht geben. — Die Tonkunst ist nicht allein Kunst im Sinne von „Können“, sondern sie ist auch eine im Menschengeist gelegene, mit ihm verbundene, demnach zur Pflege bedingte Erscheinung. Diese „Kunstpflege“ soll als ein „Geistiges“ erscheinen, das wie alles Erscheinende zwar einer Formpflege bedarf, nicht aber als eine „Form“, die im Lauf der Zeit „vergeistigt“ werden soll. Meistens geht diese Ver-

*) Vergl. No. 7, 8, 10.

Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 Pf für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 17. Berlin, 1. September 1900. XXIII. Jahrgang.

Edmund Kretschmer.

Zum 70. Geburtstag des Komponisten 31. August d. J.

Von

Dr. Adolph Kohut.

Mit ungedruckten Briefen von Charlotte Birch-Pfeiffer, Lilli Lehmann und Felix Dahn.

Der berühmte Tondichter, welcher am 31. August d. J. in das biblische Alter trat, gehört zu den verdienstvollsten Musikern der Gegenwart. In der tonkünstlerischen Welt kennt man ihn in erster Linie nur als den Komponisten erfolgreicher Opern, wie der „Folkunger“, „Heinrich der Löwe“, „Der Flüchtling“, „Schön-Rothraut“ und „Der wilde Jäger“, aber seine Thätigkeit war eine viel umfassendere, er hat sich auf den mannigfachsten Gebieten des Schaffens einen klingenden Namen erworben, und zwar sowohl als ausübender Künstler, wie als schöpferischer Geist. Als Organist, Instrukteur und Dirigent, wie als Komponist von Messen, Liedern und Werken für Chor und Orchester hat er sich nicht minder rühmlich hervorgethan, und durch seine Begabung, seinen Fleiss und sein beharrliches Streben nach den höchsten Zielen sich weit über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinaus allgemeine Anerkennung erworben.

Anlässlich seines 70. Geburtstages wird daher eine Skizze über das Leben und Wirken Edmund Kretschmer's unseren Lesern gewiss willkommen sein. Geboren am 31. August 1830 in Ostritz in der Oberlausitz, als Sohn des Rektors der dortigen Stadtschule, eines tüchtigen Pädagogen und vorzüglichen Musikers, zeigte er schon in frühester Jugend Begabung für Klavier- und Violinspiel, sowie für die Orgel. Ueberdies hatte ihn die Mutter Natur mit einer klangvollen, umfangreichen Altstimme beschenkt, sodass er bei den heimathlichen Aufführungen die umfangreichsten Soli übernehmen konnte. Er wurde ein Schüler von Julius Otto und Johann Schneider in Dresden und erfreute sich des fördersten Umganges Anton Mitterwurzer's, des berühmten Baritonisten, Richard Wagner's und seiner Nichte Johanna Jachmann-Wagner, sowie Wilhelmine Schröder-Devrient's. Nach beendeter Ausbildung auf dem Seminar zu Dresden erhielt der jugendliche Edmund Kretschmer zuerst eine Anstellung an der katholischen Hauptschule zu Dresden und dann wurde er 1854 Organist und 1867 Hoforganist an der katholischen Hofkirche zu Elbflorenz. Diese seine Thätigkeit brachte ihn auch in nähere Beziehungen zum Theater, bestand doch das gemischte Quartett aus zwei Damen und zwei Herren der Hofoper. Noch vortheilhafter wurde es für ihn, als er später auch das Orgelspiel im dem Hoftheater, z. B. in den Opern „Prophet“, „Margarethe“, „Lohengrin“, „Meistersinger“ u. s. w. übernahm.

Sein Orgelspiel erinnerte an das seines geliebten Meisters Johann Gottlob Schneider, den Felix Mendelssohn-Bartholdy für den

grössten lebenden Organisten Deutschlands erklärt hatte. Es war ganz natürlich, dass sich schon in dem Dresdener Hilfsorganisten ein lebhafter Schaffensdrang regte und er seine Kräfte im strengen Kirchenstil zu erproben begann. Zahlreiche Präludien und Fugen für die Orgel, welche in jener Zeit entstanden, legen Zeugniss von seiner regen Produktionskraft ab.

1856 debutirte er auch mit mehreren Liedern, wie „*Was kümmert's mich*", „*Dein Auge*" und das schelmische, zu den volksthümlichsten, einstimmigen Gesängen des Komponisten gehörende „*Mäd'l trug des Weges daher, einen Korb voll Blüten.*" Dadurch, dass der grosse Tenorist *Josef Tichatschek* diese Lieder sehr oft sang, wurden sie allgemein bekannt, und der Name des Komponisten gewann immer mehr an Popularität. Vom Jahre 1859 an trat er immer mehr in die Oeffentlichkeit, namentlich entwickelte er eine umfangreiche Thätigkeit bei der Gründung und Leitung von Gesangvereinen, besonders für gemischten Chor. Durch seine Vereinswirksamkeit kam er in innige Berührung mit den reichen Schätzen der weltlichen Tonschöpfung auf dem Felde des vierstimmigen Gesanges, und alsbald entstanden als Frucht der empfangenen Anregungen zahlreiche weltliche Gesänge für gemischten Chor und Männerstimmen. Unter den verschiedenen Gesangvereinen, die er begründete und leitete, nennen wir nur denjenigen des noch immer blühenden und geachteten *Cäcilienvereins*.

1865 wurde seine „*Geisterschlacht*" von Julius Rietz, Julius Otto und Franz Abt bei Gelegenheit des ersten deutschen Sängerbundesfestes in Dresden preisgekrönt. Dieses sein erstes Werk für Orchester und Chor wurde von den namhaftesten musikalischen Kritikern als eine hervorragende Schöpfung anerkannt, und alle drei Preisrichter riethen ihm, eine Oper zu komponiren, um sein Können in einer dramatischen Schöpfung zu erproben. Der Ruf des Komponisten wuchs, als er drei Jahre darauf, 1868, bei der Internationalen Konkurrenz zu Brüssel den *ersten Preis* für eine *Messe* erhielt. Jener Jury präsidirten u. A. Männer wie *Fetis*, *Franz Lachner* und *Benoit*, letzterer Direktor des Konservatoriums zu Antwerpen.

Lange trug er sich mit allerlei Opernplänen, und da er wohl wusste, dass die beste Musik ohne einen vorzüglichen und packenden Text keinen Bühnenerfolg erzielen kann, war sein Augenmerk vor allem auf einen solchen gerichtet. Er wandte sich infolge dessen an mehrere bühnenkundige Dichter, so z. B. an S. *Mosenthal* in Wien, der durch die Dichtung zu Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" einen solch glänzenden Erfolg erzielt hatte, und dieser lieferte in der That ein Libretto „*Die Folkunger*" von zündendster dramatischer Wirkung. Vorher hatte sich Edmund Kretschmer durch einen Dresdener Kammermusiker an eine mit der zu jener Zeit so sehr gefeierten Bühnenschriftstellerin *Charlotte Birch-Pfeiffer* befreundete Familie gewandt, mit der Bitte, für den Komponisten einen zugkräftigen Text zu schreiben, jedoch ohne Erfolg.

Durch die Liebenswürdigkeit Prof. Kretschmer's bin ich in der angenehmen Lage, diesen vor 32 Jahren geschriebenen und interessanten, bisher *ungedruckten* Brief Charlotte Birch-Pfeiffers hier veröffentlichen zu können.

Berlin, 21. April 1868.

Herzlieber Freund!

„Sie machen mir das Leben recht sauer, wenn Sie mich zwingen, wie in Ihrem heutigen Brief vom 19. Ihnen einen Wunsch versagen zu müssen!

Aber Sie kennen meine körperlichen Zustände. Sie müssen mir glauben, wenn ich Ihnen sage, dass ich ja Gott danken will für die Fähigkeit, meine eigenen mir noch vorliegenden Arbeiten zu Ende bringen zu können — was mir sehr fraglich scheint — an einen Operntext kann ich in diesem Leben nicht mehr denken, denn es giebt für mich keine anstrengendere und *undankbarere* Aufgabe, denn 1) habe ich entschieden kein Talent zu diesem Fach, weshalb ich mich mit *einem Libretto* mehr abquäle, als mit *drei Dramen* zusammen und 2) geht es dem Librettisten genau wie dem Arzt. Stirbt der Kranke, so hat es der Doktor gethan, genest er, so that es seine gute Natur und fällt seine Oper durch, so ist das Buch schuld, macht sie Glück, so ist es einzig der Komponteur, der es ermöglicht — cosi in *Deutschland ist keine Ehre mit einem Operntext zu holen*. Ohne den geringsten Zweifel in das grosse Talent Kretschmers zu setzen, können Sie mir glauben, dass, wenn *mein alter Freund Meyerbeer* noch einmal aufstünde, er mich jetzt so wenig mehr zu einem Libretto zu bewegen vermöchte, als es mir im Jahre 45 möglich wurde, den schon besprochenen und vereinbarten Opernstoff für *Mendelssohn* auszuarbeiten — wenn wir ihn auch *nicht* verloren hätten, so glaube ich kaum, dass ich das Buch jemals zu Stande gebracht hätte!

Ich kann nicht dafür, aber wenn ich einmal die Idee habe, etwas nicht *tüchtig* machen zu können, so graut mir vor der Arbeit. Erinnern Sie sich denn nicht, dass mir *Benedict* von London im Jahre 65 für ein Operabuch 200 Pfd. anbot, und dass ich es *noch heute* machen sollt! Daraus ersehen Sie doch, dass ich keinen anderen Grund habe, Ihnen den dringenden Wunsch für Ihren so warm Empfohlenen zu versagen, als eben den, dass ich einmal fühle, zum Librettisten untauglich zu sein.

Selbst kann ich das alles an Herrn Kretschmer nicht schreiben, ich muss Sie aber bitten, den Auftrag gütigst an ihn zu übernehmen.

In alter Treue

Ihre alte Mamma

Birch."

(Schluss folgt.)

Der Geschmack in der Musik.

Von

O. Witting.

(Schluss).

A. Goria (geb. in Paris 1823). Op. 6. Caprice Nocturne. Dieses Stück ist ein ganz gewöhnlicher 6/8-Takt in As-Dur, ohne jede Spur einer künstlerischen Regung. Op. 10 „L'Attente" Nocturne caractéristique 6/8-Takt, C-Moll. And. sost., All. agitato, And. placido e legato. As-Dur. Das einzige Charakteristische ist hier, dass das As sich enharmonisch in Gis verwandelt, um sofort als Terz von E-dur einzusetzen. E-Dur verwandelt sich dann später ebenso plötzlich in die Dominantenharmonie von C, worauf ein vollkommener Tonschluss von G-dur, der sich verstärkend wiederholt, folgt, nebst einer ärmlichen Kadenz, wie sie in so vielen Klavierwerken von Tageskomponisten zu finden ist. Op. 11 „Le Calme", Nocturne caractéristique, 6/8-Takt. Dieses Stück macht den Eindruck einer sogenannten Barcarole — ein beliebter Name für liederartige 6/8-Takte. Was an diesen Stücken so geisttödtend wirkt, ist, dass die Bässe meistens nur durch Grundton und Quinte sich als vorschlagendes Mittel bemerkbar machen, um Harmonie und Rhythmus dieser flachen und handwerksmässigen Melodie zu festigen.

Wenn man solche Stücke ansieht, da muss man erstaunen, dass so etwas im grossen Deutschland, das der Welt so viele hochbedeutende, eigenartige und überall anerkannte Tonmeister gegeben hat, angeboten und auch angenommen werden kann.

Doch diese den Geschmack verderbenden Sächelchen scheinen „zu gehen", da deutsche Verleger bemüht sind, sie in ihren Verlag zu bekommen.

Beethoven soll einmal gesagt haben, als ihm ein schlecht gesetztes Tonstück vorgelegt worden war: „Wenn wir eine Musikpolizei hätten, wie wir eine Sittenpolizei haben, so würde der Kerl, der an der Kunst so gesündigt hat, schlecht wegkommen."*) Die hier angeführten Notturnos zeigen, dass auch in diesem Bereiche das Göttliche vom Alltagsmenschen in das gemeinste Weltliche herabgezogen worden ist. Aber sonderbar ist es doch, dass das Notturno von dem Irländer J. Field eingeführt, von dem Polen Chopin weitergeführt und von Franzosen und Deutschen unverstanden irregeführt worden ist, um schliesslich durch Russen das Urbild wieder in die Erscheinung treten zu sehen in Rubinstein's op. 21 und Tschaikowsky's op. 10. —

*) Vor mehreren Jahren verklagte ein Verfasser von Tingel-Tangel-Liederchen einen Drehorgelfabrikanten und verlangte 10000 Mk. Schadenersatz von demselben, weil dieser ohne Erlaubniss sein „geistiges Eigenthum" auf die Walze einer Drehorgel gebracht habe. Hätten wir aber den Beethoven'schen Gerichtshof, so würde wohl zunächst der Verfertiger von solch geschmacklosen und sittenverderblichen Sächelchen mit 10000 Mk. Strafe belegt werden müssen, ehe der Dieb dieses „geistigen Eigenthums" zur Rechenschaft gezogen werden könnte.

Als Mendelssohn (1809—1847) seine „Lieder ohne Worte" — das erste Heft erschien 1834 — einführte und diese so warm von den Gebildeten aufgenommen wurden, hätte man hoffen können, dass sie den so tief gesunkenen Geschmack der Hausmusik wieder etwas aufrichten würden, denn diese Tonstücke kamen dem Gemeinverständlichen etwas näher, wie zur Zeit die Notturnos von J. Field, sie haben nämlich, wenn auch keinen tiefen, doch einen vornehm gebildeten Toncharakter und trotz ihrer Kürze erscheinen sie in vollendeter Form und wirken dadurch immer befriedigend und wohlthuend. „Wie bei jedem anderen Kunstwerk, ist auch bei der Musik die sinnlich wahrnehmbare Form gewissen Gesetzen und Bedingungen unterworfen, aus welchen eben das Schöne, dem inneren Gefühle wohlthuende sich gestaltet." Diesen Gesetzen weiss Mendelssohn überall mit künstlerischen Mitteln gerecht zu werden.

Aber findet man auch diese für das Kunstwerk so nöthigen Bedingungen in der heutigen „gangbaren Salonmusik"? Nur höchst selten kann man hier und da schwache Versuche dazu erkennen, sonst giebt es ganz gleichmässig zwei Mal 2 und 2 Takte mit Grundton und Dominantenharmonie und der erste Theil ist gemacht, dann folgen noch ein paar weitere Theile in derselben Weise und das Stück ist fertig. Ein hübscher, bedeutungsvoller Name ist dafür bald gefunden und das Opus schmückt dann als „Salonstück" oder „Lied ohne Worte" die Schaufenster der Musikhandlungen.

Wie der Kunst, wie dem Geschmacke mit dergleichen gedient ist, darauf könnte uns ein Beethoven'scher Gerichtshof am besten antworten, allein da wir keinen solchen haben und die einsichtsvollen Musiker, die ihn bilden könnten, sich von dem Getriebe abwenden, so wuchert das Unkraut lustig fort. Die vorhin genannten Tonsetzer von Notturnos haben auch „Lieder ohne Worte" in den Handel gebracht, allein ihre Musikgedanken sind, mit seltener Ausnahme, zu gewöhnlicher Art, als dass sie hierin künstlerisch Geschmackvolles leisten könnten.

Alex Fesca (1820—1849), ein talentvoller und gebildeter Musiker, gab als op. 36 „Das Buch der Lieder. Ein Lieder-Album ohne Worte" heraus. Hierin findet sich zwar die Mendelssohn'sche Form gewahrt, jedoch verbreitert und ohne Spur von Vertiefung. Hier wäre der Spruch „Kürze ist Würze" so recht am Platze.

J. H. Doppler, op. 179 „Zwei Lieder ohne Worte" sind ohne Verständniss einer künstlerischen Form geschrieben. Jedes Lied besteht aus zwei Theilen, 1. Dur, 2. Moll oder umgekehrt erst Moll, dann Dur, deren Gedankenarmuth verrathende Motive ohne musikalischen Schluss enden. Ein gewöhnlicher Rhythmus zieht durch das Ganze und das Har-

monische glänzt nur durch einen Quintenbass. Das Einzige, dem Gehör sich aufdrängende, ist das so häufige Vorkommen und widerwärtig klingende der kleinen None und die Vorhalte der Terz und Quinte, welche hier dem Seelenschmerz Ausdruck geben sollen, der in dem Vorwurfe des Motto's liegt, das vorangestellt ist, nämlich „Du hast mich nie geliebt“.

Die Benennung „Lied ohne Worte“ scheint den neueren Komponisten wohl etwas zu verbraucht oder missbraucht, deshalb ziehen auch einige vor, ihre Liedgedanken „Schlummerlied“ u. a. oder mit dem vornehmer klingend sollenden Chanson, Romance u. a. zu bezeichnen.

Franz Rubens, op. 24, „Schlummerlied“, 4/4 Takt, G-Dur. Der erste Theil hat 20 Takte, und der Bass ruht während dessen als Orgelpunkt auf G mit nur drei verschiedenen Akkorden, nämlich Dreiklang, Quartsext- und Dominantakkord. — Dann folgen 16 Takte D-Dur mit vorschlagendem Quintenbass, worauf wieder der I. Theil mit 12 Takten folgt. Ein Takt kommt mehrere Male mit rubato — kosend bezeichnet vor. Das Ganze ist kindlich einfach, ohne irgend welche geistige Nahrung zu bieten und wäre auch wirklich zum Einschlummern, wenn nicht in dem D-Dur die operettenhaften Verzierungsnoten etwas ermunterten.

Erik Meyer-Helmund, „Chanson d'amour“, 6/8 Takt. A-Dur. Ein schwächliches, mit verbrauchten Mitteln zusammengebrachtes Stückchen, sieben vierzeilige Seiten lang. Der Modulationsgang ist unkünstlerisch.

Eine viertaktige Stelle wiederholt sich drei Mal, das letzte Mal mit einer kleinen Abweichung. Dann folgt eine Stelle D Moll, A Moll als Einleitung zu dem zweiten Motiv, das mit der hier besonders schwächlich und unbestimmt klingenden dritten Umkehrung des Dominantakkords von F beginnt und 8 Takte lang in F Dur bleibt, dann wird durch den übermässigen Quintsext-Akkord F, A, C, Dis das 1. Motiv in A Dur erreicht und wiederholt.

Hier folgt nun, was vernünftiger Weise nach dem ersten A Dur, der Steigerung halber, hätte folgen sollen, nämlich das 2. Motiv in A Dur (besser wäre hier E Dur gewesen) — dem dann das I. A-Dur noch angehängt ist, womit dann der Spass ein Ende nimmt.

Romanze, 3/4 Takt, As-Dur. Eine Phrase Wagner's von zwei Takten, die sich wiederholt und vierstimmig klingt, eröffnet die fast durchweg zweistimmig gehaltene Romanze. Merkwürdig ist gleich beim Einsatz der Romanze das Es des Basses, das auf Des zurück geht, während dazu das Es in der Oberstimme zu dem Des ein D-Es hat. Die Melodie der Romanze ist gar nicht übel, nur wiederholt sie sich etwas oft und ist dünn und dilettantenhaft begleitet. Häufig bildet der Melodieton eine Quarte zum Begleitton und das klingt schwach und leer. Auch treffen mit derselben Begleitungsart die Stimmen als Oktaven zusammen, was noch schwächlicher und leerer klingt.

Merkwürdig ist, wie in diesen Sachen Alles mehr nebeneinander steht, als ineinander greift, wodurch nur allein ein befriedigendes Ganze geschaffen werden kann.*)

Dass schlechte Musik geschrieben, gedruckt und verbreitet wird, kann nicht verboten werden; aber dass diese Musik auch für den Unterricht so vielfach Verwendung findet, ist sehr schlimm.

Hier sollten wenigstens die einsichtsvollen Musikpädagogen allerorts eingreifen und durch öffentliche Darlegungen aufzuklären suchen, wie ein Musikstück beschaffen sein muss, wenn es als Lehrmittel nützlich sein soll. Wie sich Vereine von „Bücherfreunden“ gebildet haben, um die sogenannte Schundliteratur zu verdrängen, so sollten sich auch Vereine von „Musikfreunden“ bilden die schlechte Musik zu bekämpfen.**)

Schlechte Bücher verderben gute Sitten und schlechte Musik untergräbt das natürliche und edle Empfinden.

Die Lehrenden sollten dies beim Unterrichten etwas mehr beachten. Hat ein Musikstück keinen melodisch harmonieführenden Bass, so ist alles Andere daran, nämlich seine Melodie, seine Satzbildung, dürftig und ohne Festigkeit, denn der Bass bildet das eigentliche Rückgrat eines Musikstückes. Solche Musik ist auch für das Anfangsstadium von grosser Wichtigkeit.

Die besten Pädagogen bezeugen dies in ihren Werken.

Man vergleiche die ersten Stücke in den Schulen von L. Adam (1758—1848, einem hochgeschätzten Lehrer aus der Glanzzeit des Konservatoriums zu Paris), von Clementi (1752—1832), von Cramer (1771—1858), von R. Schumann (1810 bis 1856, Jugend-Album) und all den Komponisten, die sich der polyphonen Schreibweise bedienen, denn nur diese sind im Stande, ein zwei- oder mehrstimmiges Stück einer würdigen Kunstauffassung entsprechend zu schreiben. Zum Schluss sei noch ein Aufsatz „Die Werthschätzung der Musik“ im Kunstwart No. 13—15, April Mai 1893, der besonderen Beachtung der Musikfreunde empfohlen.

*) In einem Aufsatze von C. Witting im Klavier-Lehrer No. 20 vom Jahre 1889 „Salon-Musik“ überschrieben, ist ein Mittel angegeben, wie man ein Musikstück prüfen kann, ohne theoretische Kenntnisse zu haben, ob es Kunstwerth hat oder nicht.

**) Wie es auch im „Kunstwart“, 6. Jahrgang, Heft 93, vom 2. Februar von mir im „Sprechsaal“ in einem Aufsatze „Ueber das Material zum Klavierunterricht“ vorgeschlagen worden ist.

Musikdiktat und Primavistasingen.

Von **Max Battke.**

Erziehung zur Selbstständigkeit heisst heutzutage die Parole einer jeden vernunftgemässen Pädagogik. In einer Arbeit, die man gedankenlos und mechanisch verrichtet, wird man nie Selbstständigkeit erlangen. Hierin ist der Grund zu suchen, weshalb wir so viele Musiker haben (von Dilettanten ganz zu schweigen), die nur die Stückchen, auf die sie abgerichtet, vortragen können, und so wenige, die den tieferen Gehalt einer Komposition zu erfassen und individuell wiederzugeben vermögen. Nur die Letzteren sind berechtigt, sich Künstler zu nennen, und auch sie nur sind eigentlich dazu berechtigt, ihre Kunst weiter zu lehren. Eigentlich —! In Wirklichkeit aber wird ja meistens nicht Musikunterricht gegeben, um die Kunst zu fördern, sondern um den Lebensunterhalt, oder wenigstens ein Taschengeld zu verdienen. Diese grosse von Generation zu Generation sich forterbende Lüge ist nicht plötzlich aus der Welt zu schaffen; Abhilfe kann da nur einzig und allein eine durchgreifende Reform des Anfangsunterrichts bringen, zu welcher eine jahrelange, ernste Arbeit gehört.

Der Hauptfehler, der bei der musikalischen Erziehung eines Anfängers — gleichviel ob derselbe ein Kind oder ein Erwachsener ist — bisher fast stets gemacht wurde, liegt im Folgendem begründet. Ein Schüler, der ein Instrument, zum Beispiel das Klavier, nicht blos rein mechanisch, sondern denkend spielen lernen will, muss sich den zu erzeugenden Ton in das Tonbild, nämlich die Note umsetzen und diese Note hinwiederum auf den Tonerreger, die Taste übertragen, so dass ihm also Ton, Note und Taste zu einer Einheit verschmelzen. Das Auffassungsvermögen eines Anfängers kann aber höchstens zwei dieser Begriffe auf einmal erfassen. Da Note und Taste sichtbar und für ein korrektes Spiel unumgänglich nothwendig sind, bleibt natürlich die Hauptsache weg, nämlich das bewusste Hören, das Denken des Tones, als das scheinbar Unwichtigste. So lange aber ein Schüler gedankenlos Musik macht, wird seine Kunst nicht höher stehen als die eines abgerichteten Papagei's, und nie wird er sich zu einer vornehmen Art des Musicirens emporschwingen können.

Damit der Schüler nun das Denken in Tönen erlernt, ist es nöthig, ihm von den aufzufassenden drei Begriffen zunächst nur zwei zu geben, nämlich die Klangvorstellung und das Zeichen derselben, die Note. Die beiden Uebungen, welche den Schüler in diesen beiden Begriffen heimisch machen, entsprechen ganz genau den Uebungen der kleinen Abc-Schützen unserer wissenschaftlichen Schulen. Diese Schüler lernen nämlich erstens einen vorgesprochenen Laut, später ein ganzes Wort und einen ganzen Satz in Buchstaben umsetzen und zweitens die geschriebenen Buchstaben wieder in Laute und Worte umwandeln. Genau so muss der Musikschüler den gehörten Ton als Note aufschreiben (Musikdiktat) und umgekehrt gegebene Noten in Töne umsetzen lernen (Primavistasingen). Erst wenn sich der Schüler in der Tonsprache heimisch fühlt, also nach etwa einem Vorbereitungsjahr, darf er anfangen, ein Instrument zu erlernen, denn es ist doch ganz natürlich, dass der Schüler erst das Elementare der Musiksprache kennen und beherrschen lernen muss, bevor er eine Tondichtung auf seinem Instrument verständnissvoll wiedererzählen kann.

Dem Musikdiktat ist in den letzten Jahren anerkennenswerther Weise sehr viel Aufmerksamkeit zugewandt worden. Freilich werde auch da gleich zu viel vom Anfänger verlangt. Als Erstes muss der Rhythmus, die eigentliche Grundlage und das Ursprüngliche in der Musik, dem Schüler zum Bewusstsein gebracht werden, und dann die Tonentfernungen oder Melodiefortschreitungen. Ist dann beides gesondert in der Elementartheorie vorgearbeitet, bereitet also die Takteintheilung dem Schüler keine Schwierigkeiten mehr, und weiss er auch zum mindesten mit den sieben Stammtönen genau Bescheid, erst dann darf Rhythmus mit Melodie verbunden werden und erst dann kann von einem erspriesslichen und nutzbringenden Musikdiktat die Rede sein.

Wichtiger aber noch, als das Musikdiktat ist das Vom Blatt-Singen für die Erziehung zum Musik-Denken, denn in der Praxis braucht ja eigentlich nur der Komponist Töne in Noten umzusetzen, während jeder Musiker, ohne Ausnahme, Noten in Töne umzusetzen hat. Deshalb ist dem Primavistagesang unendlich viel mehr Wichtigkeit beizulegen, als es bisher je geschehen. Dieses Unterrichtsfach bildet einen integrirenden Bestandtheil des Theorieunterrichtes und müsste deshalb in allen Konservatorien obligatorisch werden, will man die Schüler ernst und ehrlich erziehen. Ebenso sollten die Schüler, die Privatunterricht haben, von ihren Lehrern zur Betheiligung an einem Primavista-Kursus angehalten werden. Auf diese Art vorbereitet, wird der Schüler später auch ein grösseres Verständniss für Harmonielehre und Kontrapunkt zeigen, Lehrgegenstände, die ihm zur Zeit höchst langweilig und unbequem sind, weil er nicht auf der Höhe ist, sie verstehen zu können, da er ja von der Musik als Tonsprache keine greifbare Vorstellung hat.

Viel Gutes könnte in dieser Beziehung auch der Gesangunterricht an den wissenschaftlichen Schulen wirken, wenn er von verständigen Lehrern verständig ertheilt wird.

Es fehlt nur noch eine Kardinalfrage zu erledigen. Wie soll einem achtjährigen oder gar einem sechsjährigen Kinde die Lehre von den Intervallen beigebracht werden? Die gewöhnliche, bei Erwachsenen angewandte Methode ist da freilich vollkommen unzulänglich. Wenn man bedenkt, dass die 7 Stammtöne einer einzigen

Oktave durch ♯ erhöht und durch ♭ erniedrigt vorkommen können, also 7×3=21 orthographisch mögliche Töne bilden, und dass von jedem dieser Töne jeder andere erreicht werden kann, so ergiebt das die Summe von 21×21=441 möglichen Intervallen, die ein sicherer Blattsänger treffen können muss. Im Umfang einer Doppeloktave haben wir 15 Stammtöne, die erhöht und erniedrigt 45 verschiedene Tonhöhen, also 45×45=2025 mögliche Intervalle ergeben. Derartige komplizierte Toneseübungen kann kein Kind lernen, und man darf es kaum einem Berufssänger verdenken, wenn er sich — falls er nicht durch Begabung Blattsänger ist — auf diese Sisyphusarbeit nicht einlässt, sondern lieber täglich seinem Korrepetitor eine oder mehrere Stunden bezahlt.

Aber es giebt einen viel einfacheren Weg für das Tonlesen. Wenn in den Schülern das Tonartsbewusstsein, das Tonalitätsgefühl erweckt und gebildet wird, so fällt es ihnen garnicht schwer, jeden Ton zum Grundton in Beziehung zu setzen. Da hat der Anfänger dann zunächst nur die 7 Stammtöne in ihren Entfernungen vom Grundton kennen zu lernen, und nach genügender Vorbereitung erst würden die 7 durch ♯ erhöhten und die 7 durch ♭ erniedrigten Töne hinzukommen, sodass der Schüler nunmehr mit 21 Beziehungen (an Stelle von 441 Intervallen) vollständig auskommt. Wird dem Schüler durch Absingen von methodischen Uebungen und Volksliedern das relative Tonbewusstsein anerzogen, so stellt sich häufig als angenehme Beigabe auch noch das heutzutage sehr seltene absolute Tonbewusstsein bei ihm ein.

Eine derartig vollkommen lückenlose Elementarvorbildung wird nunmehr jeden Schüler — auch einen wenig begabten — dazu befähigen, sein Instrument mit wirklichem musikalischem Verständniss behandeln zu lernen, da er sich dann lediglich nur noch mit der Technik seines Instrumentes, dem eigentlich Handwerksmässigen in der Kunst, abzugeben braucht.

Von hier und ausserhalb.

Am 3. August waren es 100 Jahre, seit Carl Friedrich Christian Fasch aus dem Leben geschieden. Er ist für uns Berliner eine liebe sympathische Gestalt als Begründer unserer Singakademie, die noch heut das vornehmste Kunstinstitut für unser Musikleben ist. Fasch's Leben ist eng mit dem preussischen Königshofe verknüpft gewesen, er war neben Ph. Em. Bach zweiter Cembalist in der Kapelle Friedrich's des Grossen und vertrat bei den intimen Konzertabenden des musikfreudigen Königs den Begleitungsposten am Klavier. Später von 1774–76 war er interimistischer Kapellmeister der Hofoper. 1792 begründete er aus vorherigen kleinen Anfängen die Berliner Singakademie, bei der er es als vorzüglichstes Ziel ins Auge fasste, den grossen Schatz ungedruckter und unbekannter Werke Joh. Seb. Bach's, den die Königliche Bibliothek besass, zur Aufführung zu bringen. Er hatte die Freude, dass sein junges Institut sich schnell zu erfreulicher Blüthe entfaltete.

— Der neueste von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung zu Karlsruhe herausgegebene Katalog (204 Verzeichniss des antiquarischen Bücherlagers), enthält eine reiche Auswahl seltener und werthvoller Werke aus dem Gebiete der Musikgeschichte, Biographien, Encyclopädien, Zeitschriften, theoretische Werke über Musik u. s. w. Die Firma sendet auf Wunsch jedem Interessenten den Katalog gratis und franco zu.

— Unter dem Namen „Berliner Tonkünstler Orchester" tritt im Oktober eine neue Orchester-Vereinigung aus 60 Künstlern bestehend, ins Leben. Die Direktion wird geführt von den Herren Erwin Stranz und Franz Hollfelder, die Leitung der regelmässig Donnerstag und Sonntag stattfindenden Sinfonie- und Unterhaltungskonzerte ruht in den Händen der Herren Kapellmeister Karl Gleitz und Franz von Blon. Ausserdem sollen 6 grosse Abonnements-Konzerte mit Solisten stattfinden, ebenso mehrere Komponistenabende veranstaltet werden, um lebenden Komponisten die Aufführung ihrer Werke ohne allzugrosse Opfer zu ermöglichen. Die Konzerte finden in dem grossen, prächtigen Konzertsaal des Deutschen Hofes, Luckauerstrasse 15 statt.

— Durch das Dahinscheiden Franz Betz', des unvergesslichen Darstellers von „Hans Sachs", verliert Berlin eine seiner sympathischsten Künstlergestalten. Die Vossische Zeitung schreibt über ihn: Mit Franz Betz ist einer unserer hervorragendsten Bühnensänger dahingegangen. Er war ein vornehmer Künstler in des Wortes weitester Bedeutung, ein echter Meister des schönen Gesanges. Seine Blüthezeit, die Zeit seiner vollkommenen künstlerischen Reife fiel in jenes klassische Stadium unseres königlichen Opernhauses, an das wir uns mit Freuden erinnern, aber nicht ohne eine leise Traurigkeit darüber zu empfinden, dass so ideale Kunstleistungen der Nachwelt nur in mangelhaften Beschreibungen überliefert werden können. Lucca, Mallinger, Niemann, Fricke, Betz — das sind alles Namen, die in uns noch lebendige Vorstellungen unvergesslicher Eindrücke erwecken. Bald werden sie ein leerer Schall sein. Betz war wie gesagt ein Meister des schönen Gesanges, des bel canto, einer Kunst, die man heut zu Tage zu Gunsten des charakteristischen Gesanges leider mehr als nöthig vernachlässigt. Sein Ton war eitel Wohllaut, seine Sprachbehandlung wahrhaft mustergiltig. Seine schauspielerische Begabung war nicht gross, jedoch

heit war sie einseitig. Aber wo sich die natürliche Eigenart seines Wesens mit dem Charakter einer Rolle deckte, genügte er auch als Darsteller letzten und höchsten Anforderungen. So war sein Hans Sachs eine wundervolle harmonische Leistung. Er hat die Rolle nicht nur kreirt und zwar in München im Jahre 1868, sondern mit ihrer Kreirung auch den vorbildlichen Typus geschaffen. Als 1876 zum ersten Male die Bayreuther Festspiele stattfanden, stellte er den Wotan dar, und auch diese Rolle trug dazu bei, ihm den Ruf eines der besten Wagnersänger seiner Zeit einzutragen. Dass Betz nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch grosser Werthschätzung sich erfreute, darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Die Zahl seiner aufrichtigen Verehrer wird ihm, dem seltenen Künstler und dem seltenen Menschen, ein treues Angedenken bewahren, und in den Annalen der Bühnengeschichte wird ihm neben den Besten aller Zeiten ein ehrenvoller Platz eingeräumt werden müssen.

— Der 4. Sammelband der Internationalen Musik-Gesellschaft bringt diesmal einen für Musikforscher sehr reichen und werthvollen Inhalt. Von Georg Lange zunächst einen längeren eingehenden Artikel über „Die Geschichte der Solmisation“, beginnend mit Untersuchungen über das Tetrachord bei den Griechen als Messeinheit der Solmisation und die altchristliche Solmisation, über das Hexachord und die Hypothese seiner Entstehung, Versuch einer neuen Erklärung über das System, über das spätere Heptachord und Oktochord und die Entwicklung der Solmisation in den verschiedenen Ländern, endlich Rückblick und Schlusswort. In einem kürzeren Artikel über „Purcell und Nicola Matteis“ untersucht J. Frederick Bridge den Einfluss, den der italienische Violinmeister, der 1672 nach London kam, auf Purcell und seine künstlerische Entwicklung übte. Basil Korganow spricht über die „Mestwireebi, die Troubadours des Kaukasus“. O. G. Sonneck's längere Abhandlung „Zum Wiederaufschwung des italienischen Musiklebens“ erörtert das langsame aber stete Erwachen des Interesses der Italiener für die Instrumental- und Kammermusik seit den letzten 50 Jahren und Franz Bachmann, Berlin, behandelt in seinem Artikel „Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion und der protestantische Kultus“ die Frage, in welcher Weise sich die Bach'sche Passion in den Rahmen des Gottesdienstes einfügen lasse. Eine kurze Skizze liefert Johannes Wolf über die im Rahmen der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich jetzt publizirten „Sechs Trienter Codices“.

— Der Komponist Professor Heinrich Freiherr von Herzogenberg wird mit dem 1. Oktober in Folge seines Gesundheitszustandes von seinen akademischen Aemtern zurücktreten. Freiherr von Herzogenberg ist Vorsteher einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition, und als solcher Senator der Akademie der Künste, an der Hochschule für Musik ist er Vorsteher der Abtheilung für Komposition und Theorie. In diesem Amte war er bereits wegen seiner Krankheit beurlaubt. Freiherr von Herzogenberg, der 1843 in Graz geboren ist, gehört der Akademie der Künste seit zehn Jahren als Mitglied an. Er gedenkt, wie man hört, nach Wiesbaden überzusiedeln. Sein Nachfolger ist noch nicht bestimmt. — Professor Dr. Martin Blumner, der als Direktor der Singakademie ausscheidet, legt zum 1. Oktober auch sein Amt als stellvertretender Präsident der Akademie der Künste nieder. Hier wird Joseph Joachim sein Nachfolger. Blumner bleibt indess vorläufig noch Vorsteher einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition und als solcher auch Mitglied des Senats.

— In No. 8 der „Monatshefte für Musikgeschichte“ (Robert Eitner, Templin) veröffentlicht Wilhelm Tappert einen längeren, fesselnden Aufsatz über Esajas Reusner, Kammer-Lautenist des Grossen Kurfürsten. Tappert beseitigt zunächst den Irrthum von der Existenz zweier Lautenisten Reusner, Elias und Esajas, Vater und Sohn, und weist nach, dass nur der Sohn Esajas als Musiker gewirkt. Derselbe taucht 1667 als Hofmusikus des Herzogs Joh. Chr. von Liegnitz auf und erhält im Jahre 1674 seine Bestallung als kurfürstlicher Kammermusikus am Hofe des Grossen Kurfürsten. Ueber seinen Tod weiss die Geschichte nichts. Von seinen Werken, die Tappert höher stellt, als diejenigen der gleichzeitig blühenden französischen Lautenschule (Gautier, Mouton u. a.), sind zwei Sammlungen erhalten, die vor seiner Berliner Zeit veröffentlicht wurden, die „Delitiae Testudinis“ und die „Erfreuliche Lauten-Lust“, die erstere 1667, die zweite angeblich 1668 erschienen. Sein Hauptwerk sind die 1676 erschienenen „Neuen Lauten-Früchte“, dem Kurfürsten und seiner Gemahlin gewidmet mit 2 Sonetten und einem Vorwort an die Leser. Exemplare davon besitzt u. a. die hiesige Königliche Bibliothek. Endlich noch ein Werk: „100 geistliche Lieder für die Laute gesetzt“, ohne Ort- und Zeitangabe, wieder mit einem Vorwort an seine Gönner versehen. Tappert theilt aus den „Lauten-Früchten“ einen Satz aus einer Sonatine in e-moll in Tabulatur mit und fügt eine Uebertragung in unsere Notenschrift hinzu.

— Die zweitägige Lortzingfeier in Bad Pyrmont hat, wie wir schon berichteten, einen glänzenden Verlauf genommen. Der Ueberschuss aus den Festeinnahmen, der durch die opferwilligen Zeichnungen des Lortzingkomitees noch erheblich verstärkt ist, ermöglicht es schon im nächsten Jahre, dem Meister an der Stätte seines früheren Wirkens ein würdiges Denkmal, das erste Lortzingdenkmal, zu setzen. Im kommenden Juni, zum 50jährigen Todes- und 100jährigen Geburtsjahr des Komponisten, soll das Erinnerungszeichen, als ein schwacher Zoll der Dankbarkeit, die das deutsche Volk dem im Elend Dahingeschiedenen schuldet, enthüllt werden. Weitere Beiträge der Verehrer

Lortzing's werden vom Schatzmeister des Denkmalkomitées, Herrn Amtsanwalt Braune, gern entgegengenommen. Wir bemerken noch, dass hervorragende Meister aufgefordert sind, die Modellirung der Büste zu übernehmen. Meldungen zur Zulassung zum Wettbewerb werden von Herrn Fürstlichen Kapellmeister Meister in Pyrmont gern entgegengenommen.

Bücher und Musikalien.

Ludwig Neuhoff, op. 15. Drei Duette für eine Sopran- und Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte.

op. 20. „Ich möchte heim!" Geistliches Lied von Carl Gerok. Für eine mittlere Singstimme mit Orgelbegleitung.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

In diesen angezeigten Stücken zeigt sich Neuhoff als ein den harmonischen Satz sauber, feinfühlig und erforderlichen Falls „apart" gestaltender Künstler, der aber bei der Verwendung von „Apartem" niemals über die durch den dichterischen Charakter gezogenen Grenzen springt. Man gewinnt von seiner Musik den wohlthuenden Eindruck natürlichen und gesunden Empfindens. Eine in gleicher Weise „ausgeschriebene" Hand wie im harmonischen Satze, zeigt sich auch in der lockeren, Pausen geschickt verwendenden Haltung des zweistimmigen Gesangssatzes und im Fortspinnen der Motive. Allerdings sind diese nicht besonders eigenartig; was in Neuhoff's Imitationsstellen als thematischer Kern enthalten ist, bewegt sich nur auf der von früheren Contrapunktisten als brauchbar erprobten und von ihnen allseitig ausgebeuteten Linie. Die Herstellung einer völligen Einheit zwischen der Metrik der Dichtungen und dem Rhythmus der Musik scheint nicht in der Absicht des Componisten gelegen zu haben. Mitunter ist das Nichtvorhandensein dieser Absicht zu bedauern, z. B. im zweiten Duett „Auf dem Eise" von Hermann Werner, wo die bildhaften Daktylen des Gedichts nicht ihr rhythmisches Gegenbild vom Gesang empfangen. Hinter diesem eben genannten Duett „Auf dem Eise" und dem ersten, „Eine alte Lehr", von Stieler, steht das dritte, „Der Friedensbote" von Eichendorff, an Werth zurück. Daran ist von vornherein schon die Wahl des Eichendorff'schen Gedichts schuld. Die schwankende Silbenbetonung in demselben, jambisch und daktylisch, muss zu einer Verlegenheit in Bezug auf die richtige Stellung der Rhythmen in der Musik führen. Im Besonderen ist seine Bestimmung für ein Duett nicht gerade geschmackvoll, denn ein zweistimmig singender Friedensbote, der bei seiner Heimkehr „Schlaf ein mein Liebchen" anstimmt, ist widersinnig, den Spott des denkenden Menschen herausfordernd. Zwar lässt Eichendorff selbst seinen Friedensboten sich einmal in der Mehrzahl vernehmen, indem er ihn „Aus dem Kriege kommen wir heimgegen" singen lässt; doch diese Mehrzahl ist nur als eine Vertauschung, die als dichterisches Bild berechtigt ist, anzusehen und kann nicht als Grund für eine zweistimmige Behandlung des Gedichts gelten. Wer Musik, die auf gediegenem Können beruht, zu verbreiten bestrebt ist, greife zu Neuhoff's Duetten und geistlichem Liede. Sie können „allgemein gefallen", denn eine subtile Empfänglichkeit seitens der Hörer braucht für ihre Wiedergabe nicht in Betracht gezogen zu werden.

Bruno Horwitz.

E. Eckert, op. 1. Fünf Charakterstücke.

— op. 2. Vier Fantasiestücke für Pianoforte.

E. W. Fritzsch, Leipzig.

Diese Stücke fesseln vom ersten Takte an durch ihren grossen Ernst, die feine Arbeit in Aufbau und Satz, die interessante Harmonik und freie Rhythmik. Es liegt etwas von dem grüblerischen, herben Geist Brahms' darin, aber nur etwas, denn der Komponist zeigt durchaus eine selbstständige Physiognomie. Ein wenig scheint er das Originelle, oder besser, das Ungewöhnliche zu suchen, doch tritt diese Seite mehr in op. 2 als in op. 1 hervor. Die Stücke werden dem denkenden, reifen Pianisten Freude bereiten, auch der „Techniker" wird befriedigt durch manche eigenartigen, nicht immer bequemen Figuren. Op. 1 ist „eingänglicher" als op. 2, obgleich auch letzteres dem Musiker grosse Anregung bietet.

J. Sibelius. Musik zu A. Paul's Schauspiel, König Christian II. (Arrangement für Klavier).

K. F. Wasenius, Helsingfors.

Es thut mir leid, nicht eine der zahlreichen sinfonischen Dichtungen dieses Komponisten, die nach competentem Urtheil sehr bedeutend sein sollen, zur Besprechung erhalten zu haben. Sibelius soll eines der grössten Talente in Finnland sein und ein Orchester aus Helsingfors wird in der Pariser Ausstellung seine Werke aufführen. Die mir vorliegenden Stücke genügen keineswegs zur vollen Erkenntniss seines Wertes. Es ist hübsche „Bühnenmusik", von einnehmender Grazie, nur in der „Elegie" klingen tiefere Saiten an, die allerdings Aufmerksamkeit erregen. Aber was er als Sinfoniker leisten mag, ist nach diesen kleinen Stücken, die nur zur Begleitung scenischer Vorträge geschrieben wurden, unmöglich zu errathen. Der melodische Fluss ist sanft und leicht, nordisches Colorit ist zart angedeutet.

In einem Lied für Männerchor (einstimmig) mit Begleitung von einem Blechinstrumentenquartett trifft er vortrefflich den Ton der Volkslieder. Es ist einfach und plastisch.

J. Vianna da Motta.

Joseph Karbulka Op. 18. Berceuse
— — Op. 20. Chanson d'Amour
— — Op. 21. Deux Feuillets d'Album
für Violine mit Begleitung des Klaviers
N. Simrock, Berlin.

Die genannten kleinen Werke zeigen uns einen sehr begabten Komponisten. Derartige Nippsachen müssen in erster Reihe musikalische Erfindung, Temperament und einen harmonisch recht wohlklingenden Klavierpart aufweisen, diese Eigenschaften sind den Werken entschieden eigen. Die Musikstücke op. 20 und 21 sind für einen musikalisch beanlagten Schüler, sobald er einige Gewandheit in der Bogenführung erlangt und die 3. Lage bereits studirt hat, recht geeignet. Die Berceuse op. 18 verlangt einen bereits vorgeschritteneren Spieler in der Violinstimme, weil sich am Schlusse eine Begleitungs-Figur in Arpeggien befindet. Eine Berceuse soll immerhin ein Wiegenlied sein, hin und wieder erinnert uns die Bewegung im Klavier aber mehr an den Ruderschlag eines Gondelliedes, als an die von der sanften Hand der Mutter gehandhabte Wiege des Kindes.

Max Brauer: Op. 8 Idyllische Sonate für Klavier und Violine.
Otto Wernthal, Berlin.

Man stelle an dieses Musikstück keine zu grossen Ansprüche in Bezug auf thematische Arbeit. Es ist ein „Duo" für Klavier und Violine, das flott weggeschrieben viele hübsche Stellen enthält und entschieden als eine Bereicherung für die einschlägige Literatur angesehen werden kann. Der erste und dritte Satz der Sonate von Brauer ist unserer Meinung nach bedeutender als der Mittelsatz, das Werk bietet für beide Instrumente keine grossen Schwierigkeiten und kann daher Schülern, welche die Schuberťschen Sonatinen und grösseren Sonaten von Mozart bereits gespielt haben, bestens empfohlen werden.

Dagobert Loewenthal.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstückchen als Ergänzung zu jeder Klavierschule.

Heinrich Germer, op. 44. Elementar-Album. Heft I. Pr. 1 Mk. 20 Pf.
C. F. Leede, Leipzig.

A. Loeschhorn, op. 186. Melodische Uebungsstücke. Heft I. Pr. 2 Mk.
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Otto Klauwell, op. 36. 18 kleine Stücke zur Erlernung der punktirten Rhythmen. Pr. 1 Mk.
H. vom Ende, Köln.

Bernhard Wolff, op. 185. Spielbuch. Pr. 2,50 Mk.
Raabe und Plothow, Berlin.

Meinungs-Austausch.

Das Auswendigspielen in seiner Allgemeinheit.

Von Prof. Jos. Walbrül,
Direktor des Stuttgarter Klavierlehrer-Seminars.
(Schluss).

Führen wir noch die Tonleitern an. Ist die Tonleiter theoretisch als Dur- und Moll-Leiter dem Spieler klar (schriftliche Arbeit), ist der Fingersatz in seiner Entwicklung und Gestaltung erläutert, so wird der Spieler sofort im Stande sein, alle 24 Leitern frei aus dem Gedächtniss zu reproduziren. Tonleitern sollen daher nie von Noten gespielt werden und kann man es als Zeitverschwendung ansehen, sog. Tonleiterschulen zu schreiben, in denen alle Arten von Leitern zwecks Abspielens ausgearbeitet sind. Fingersätze und systematische Entwicklungen sind stets von selbst bedingt, entspringen der „Möglichkeit", der „mathematischen Combination" u. s. w. und können selbst von den sog. „Grossen" in der Musik nicht erfunden werden. Systematik ist Sache der Logik und nicht der Tonkunst. Die systematische Gestaltung der Musik geht daher von der Psychologie bezw. von der Logik aus. Gehen wir zur Spieltechnik, oder besser gesagt, zur Mechanik über, so sehen wir sogleich den psychologischen Einfluss auf dieselbe. Die Entwicklung dieser Technik, ein Zusammenfallen von Sinnes- und Muskelempfindung, ein sog. Tastgefühl, entspringt dem „Verständniss" für solche Prozeduren. Töne, Tonfarben und Tonschattirungen müssen vorher gehört und dann erst gespielt werden. Durch diese Vorstellung (Hören) wird die Muskelthätigkeit bedingt, sodass z. B. beim Crescendo die Vorstellung der Wellenentwicklung die Art der Muskelthätigkeit bestimmt. — Auf das „Hören" kann ich weiter nicht eingehen, so viel aber sei gesagt, dem psychologisch gebildeten Lehrer wird es ein Leichtes sein, auch ein sog. „unmusikalisches" Ohr (dieser Begriff ist irrig) für Töne empfänglich zu machen, man lasse nur die Intensivität des Tones lange genug auf das Ohr einwirken. Versteht der Schüler Sekundenschritte, d. h. den Ganz- und Halbton, so wird er mühelos auch grössere Intervalle, Formen, Harmonien, Rhythmen u. s. w. fassen. In Kürze möchte ich noch der Musiktheorie, als einer conditio sine qua non gedenken. Viele Lehrer und Lehrerinnen pflegen selbige beim Klavierunterricht und beanspruchen deshalb für sich das Prädikat einer „tüchtigen" Kraft. Im Grunde liegt die Sache aber so, dass vom psychologischen Standpunkt Musikunterricht und Theorie gar nicht getrennt werden können, selbige beim Unterricht zu ignoriren ist ein pädagogischer Frevel. Nur in der Theorie ist der Schlüssel zu finden für Auffassung, Phrasirung, Rhythmisirung (musikalisches Verständniss). Persönliche Empfindung ist sachlich werthlos und wenn sie vom Grössten der Grossen kommt. Die Musiktheorie soll aber nicht nur die Akkordlehre, sondern auch die harmoniefremden Töne, Wechselnoten, Vorhalte u. dergl., sowie Einiges aus der Formenlehre umfassen. Aber auch hier darf das psychologische Moment, praktische Verarbeitung, oder Vereinigung von Theorie und Praxis nicht fehlen. Die an so vielen Konservatorien geheiligte Gepflogenheit, Schülerinnen in Musiktheorie oberflächlicher zu unterweisen als Schüler, halte ich für ein Unrecht. Wenn für die Frau das „Geringste" gut genug ist, dann wird es ihr unmöglich sein,

eine dem Manne ähnliche, achtunggebietende Stellung einzunehmen. — Aus diesen kurzen Zügen ersieht man, dass der Musikunterricht auf psychologischer Basis beruht und dass evident erwiesen ist, dass das Auswendigspielen, als die äussere Erscheinung inneren Verstehens mit dem Unterricht unzertrennbar ist und demnach gepflegt werden muss. Wird dem Spieler „Alles" auf dem Wege des „Verstehens" nahe gebracht, sind ihm die Tonverhältnisse nach „Sinn", „Empfindung" und „Muskelthätigkeit" (Anschlag) ihm klar, so kann er nicht anders, als frei aus dem Gedächtniss reproduziren. — Das musikalische Gedächtniss, über das ich später eingehend schreiben werde, ist, als zweiter Stützpunkt des Auswendigspielens, bereits aus Vorhergehendem erklärt, Einiges jedoch soll noch folgen. Wir haben hauptsächlich mit zwei Arten des Gedächtnisses uns zu beschäftigen. Die erste Art, nur durch öftere Wiederholungen (mechanisches Hören) etwas dem Gedächtniss einzuprägen, ist als sog. mechanisches Gedächtniss unbrauchbar. Auswendigspielen auf Grund eines solchen Gedächtnisses ist unzuverlässig. Die zweite Art dagegen, die mechanisch-geistige Verknüpfung der Vorstellungen nach den Gesetzen der Aehnlichkeit oder des Kontrastes u. s. w. bildet das brauchbare, sog. „ungenöse" Gedächtniss. Auf letzterem, also auf Grund formaler, harmonischer und rhythmischer Erkenntnisse durch öfteres Wiederholen, basirt das Auswendigspielen. Die Eigenschaften eines guten Gedächtnisses als sofort dienstbereit, treu in der Wiedergabe u. s. w. finden sich bei Niemandem in gleich vollkommener Weise, das Eine möge man sich aber merken: Jeder vermag das, für was er Sinn, Interesse und Verständniss hat, durch Uebung (Schärfung des Gedächtnisses) in seinem Gedächtniss zu behalten. Die mit dem „Behalten" sich verbindende „Vergessenheit" ist nur auf „Interesselosigkeit" und „Zerstreuung" zurückzuführen. Die musikalische Intelligenz (Zweck des Unterrichts) ist ohne geschärfte Gedächtnissthätigkeit illusorisch. Die Aeusserung dieser Gedächtnissthätigkeit wird aber stets die freie Reproduktion, d. h. das Auswendigspielen sein. Die Pflege dieser Erscheinung beim Unterricht kann somit nicht von der Hand gewiesen werden und findet im vorstellbaren Hören und Erkennen ihren Ausdruck.

Druckfehler-Berichtigung.

In der Besprechung des Werkes von Paul Kuczynski muss es auf S. 237, Sp. rechts, 4. Z. von unten statt „Vielleicht schreiben sie" — „schreiben sie" heissen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung Berlin S. Brandenburgstr. ... zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Edmund Kretschmer.

Zum 70. Geburtstag des Komponisten 31. August d. J.

Von

Dr. Adolph Kohut.

Mit ungedruckten Briefen von Charlotte Birch-Pfeiffer, Lilli Lehmann und Felix Dahn.

(Schluss.)

Die Erstlingsoper des Komponisten „Die Folkunger", zu welcher wie gesagt Mosenthal den Text geschrieben hatte, ging am 1. März 1874 am Dresdener Hoftheater zum 1. Mal in Scene. Der Erfolg war ein glänzender und Komponist wie Darsteller wurden immer wieder gerufen. Therese Malten, die noch jetzt gefeierte Wagner-Sängerin, leitete vortrefflich als Maria, welche Rolle sie seitdem mehr als 80 Mal immer mit gleicher Hingabe und Begeisterung an dem genannten Institut gesungen. Am 21. März d. J. erschien die Künstlerin nach langer schwerer Krankheit zum ersten Mal wieder auf der Scene, und sie wählte für dieses Auftreten die Maria, welche sie nun zum 81. Male repräsentirte. Nach der Vorstellung überreichte ihr der Komponist eine Blumenspende mit einem von ihm verfassten Gedicht:

> In des jungen Lenzes Wonne
> Strahlst Du wieder nun als Sonne
> Nach so langer, banger Zeit.
> Sei gegrüsst, Therese Malten!
> Wo den hohen Kunstgestalten
> Leben Dein Genie verleiht. —
>
> Was sich meinem Geist entrungen,
> Wie ein Zauber hat's geklungen,
> Als Dein Odem es berührt.
> Preis und Heil Dir „Clementine",
> Reichster Dank Dir als „Maria",
> Die Du in die Welt geführt!
>
> Töne fort für alle Zeiten,
> Höchste Wonnen zu bereiten —,
> Deiner Seele Saitenspiel!
> Bleib in Kraft uns neu erhalten,
> Bleibe lang' noch unsre Malten,
> Lang bis an das fernste Ziel!

Die Folkunger machten die Runde über die namhaftesten Bühnen Deutschlands und fanden durch ihre dramatische Kraft und Lebendigkeit, die Frische der Erfindung und die gehaltvolle edle Musik allgemeinen Beifall, sodass sie sich dauernd auf dem Repertoir erhalten haben. Besonderen Anklang fanden die mit der Sicherheit eines erfahrenen Meisters erbauten Massenscenen, die wirksamen Chöre und das zweite Finale der Oper, durch das sich Kretschmer als ein hervorragendes musikalisch-dramatisches Talent zu erkennen gab, während das grosse Publikum besonders durch die Fülle echt volksthümlicher Melodien gefesselt wird. In Berlin wurde die Oper zum 1. Mal erst im Oktober 1876 aufgeführt. Leider hatte man die Folkunger nicht

mit den ersten Kräften der Oper, die damals am Himmel der Kunst glänzten — Niemann, Betz, Frau Voggenhuber und Marianne Brandt — sondern mit Talenten zweiten Ranges besetzt. Auch hatte man zu wenig Zeit auf das Studium des Werkes verwendet, dennoch erzielte es ausserordentlichen Erfolg und erlebte unter der Leitung Karl Eckerts eine glänzende Wiedergabe. Frl. Hofmeister, die spätere Frau Sachse-Hofmeister, war eine im Gesang und Spiel gleich hervorragende Maria. Der Tenorist William Müller hingegen konnte, da sein sonst so sympathisches weiches Organ den Anstrengungen der Parthie nicht gewachsen war, dieselbe nicht siegreich zu Ende führen.

Einen ähnlichen Triumph feierte der Komponist mit seiner zweiten zuerst in Leipzig am 6. December 1877 aufgeführten Oper „Heinrich der Löwe“, wozu er selbst den Text geschrieben. Die berühmte Wagner-Interpretin, Rosa Sucher, creirte die „Clementina“ und errang dem Werke einen grossen Triumph. Der Vertreter der Titelrolle freilich, der Tenorist Baer, stand nicht auf der Höhe seiner Partnerin, ebenso wenig befriedigte der Chor. Ludwig Hartmann sprach sich über diese Oper mit den Worten aus: „Heinrich der Löwe ist ein lyrisches Drama, einfach in der Führung, sympathisch in den Motiven. Längen sind garnicht vorhanden, nirgends das Bedürfniss eines Striches und schon diese klare Anordnung und theaterkennende Mache fallen angenehm auf. Die Klangwirkung ist edel, weich, unaufdringlich, die melodische Erfindung schliesst sich eng an das Wort an, ohne aber ganz und gar die lyrisch ausklingenden Formen zu vermeiden. Die Ouvertüre, die Märsche und die ganz ausserordentlich schöne Balletmusik sind solche austönende Formen, die Wagner bis zum Tannhäuser und Lohengrin selbst noch angewandt hat.“

Unterdessen hatte Kretschmer's reger Geist sich auf anderen musikalischen Gebieten keineswegs geruht. Viele Kompositionen für Sammlungen, Lieder, Orgelsachen, Motetten waren entstanden, und eine Serenade — Nonett — ging ihrer Vollendung entgegen. Ebenso keimte in ihm schon wieder der Plan zu einer neuen Oper, für welche er das Libretto eifrigst suchte. Felix Dahn's grossartiger Roman „Der Kampf um Rom“ war es, der ihn begeisterte; der Verfasser selbst, mit dem er in Verbindung trat, bestärkte ihn in seinem Plan, und ich bin in den Stand gesetzt, den noch ungedruckten Brief Dahns an Kretschmer in dieser Angelegenheit hier mittheilen zu können.

„Königsberg, 14. Mai 1880.

Werther Herr!

Empfangen Sie im Voraus meinen herzlichen Dank für die Ehre und Freude, welche mir Ihr Antrag bereitet.

Es ist nun das 5. Mal, dass diese Aufforderung an mich ergeht. Ich habe die ersten vier abgelehnt und die Bewilligung nicht ertheilt.

Dem berühmten, erfolggekrönten Komponisten der „Folkunger“ ertheile ich die Bewilligung mit Vergnügen.

Selbst kann ich die Bearbeitung wegen Arbeitsüberlastung nicht übernehmen, bin aber gern bereit, dem Bearbeiter helfend oder leitend zur Seite zu stehen. So erlaube ich mir den Vorschlag, Witichis, Rauthgundis, Matasuntha, Cethegus zu Trägern der Haupthandlung, und des letzteren Tod durch Teja zum Schluss zu machen.

Hochachtungsvoll ergebenst

Felix Dahn.“

Doch je mehr sich der Komponist in seine Arbeit vertiefte, desto klarer stand es vor seiner Seele: ein weltgeschichtliches Drama, das sich in seinen einzelnen Episoden über einen Zeitraum von 20 Jahren erstreckt, und in welchem ca. 30 Personen von Wichtigkeit handelnd eingreifen, in 3 Opernstunden zusammenzudrängen, würde wohl unmöglich sein.

Am 1. April 1881 ging in Ulm eine dritte Oper Kretschmer's betitelt „Der Flüchtling“ mit dem Text von Anna Löhn-Siegel in Scene und wurde mit vielem Beifall aufgenommen. Die Ouvertüre, mit mächtigen Posaunenstössen beginnend, geht auf das melodisch wirksame Hauptmotiv über, das sehr kunstvoll behandelt ist. Die Oper enthält eine Fülle von musikalischen Schönheiten und ist vollendet in der Instrumentation, doch erwies sich der Text als sehr mangelhaft.

Den nächsten grossen Schlager machte Kretschmer mit seiner 4. Oper „Schön-Rothraut“, zu welchem Johannes Beltz das Libretto geschrieben hatte. Die Oper wurde am 5. November 1887 in Dresden zum ersten Mal aufgeführt und errang einen ausserordentlichen Erfolg. Ursprünglich sollte Lilli Lehmann, mit welcher der Meister Anfang der 80er Jahre persönlich bekannt wurde, die Titelrolle creiren. Die Künstlerin zeigte ein lebhaftes Interesse für die Werke des Meisters, und es wäre diesem sehr erwünscht gewesen, wenn sie die schöne Rothraut zum ersten Male in die Welt geführt hätte. Einen gleichfalls ungedruckten Brief der gefeierten Primadonna, worin sie Kretschmer verspricht, sein musikalisches Lieblingskind aus der Taufe zu heben, hat mir der Komponist freundlichst zur Verfügung gestellt. Er lautet gemüthlich humoristisch:

„Lieber Herr Hasenschuss!

Sie können immerhin noch zufrieden sein, wenn Sie zwischen Beethoven und Wagner stehen. Denken Sie, wie viel Sie voraus haben vor denen! Sie sind nicht taub, wie der arme Beethoven war und nicht todt wie Wagner ist, also sind Sie viel besser dran, und der Hasenschuss wird wohl auch wieder vorübergehen. Ich bin nur für 4 Monate in Amerika gefesselt und lasse mich auch nie wieder fesseln — frei muss man sein, das ist die Hauptsache für einen Künstler. Meine Wiener Adresse: Lothringerstr. 15. Schicken Sie mir den Klavier-Auszug nach dort, ich bin bis zum 23. September dort. Bessern Sie sich — ich will schon für Rothraut sorgen.

Herzlichst

Lilli Lehmann.“

Doch kam es anders. Therese Saak, ein jugendlich anmuthiges Mitglied der Dresdener Hofoper, sang dort Schön-Rohtraut zum 1. Mal zum grossen Vortheil des Werkes, denn gleich der Opernheldin vereinigte sie in ihrer Person Naivetät, lyrischen Schmelz und dramatische Kraft.

Ausser den schon genannten Liedern komponirte Kretschmer auch viele Kinderlieder, für die er besonderes Talent bekundete. Sehr zahlreich sind seine Chorkompositionen, nicht minder auch seine Chorwerke mit Orchester. Die Chorkomposition ist die ureigentlichste Domäne des Meisters, doch hat er auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik manches Beine kenswerthe geschaffen. Hier nennen wir nur seine anmuthigen und meist grösseren „4 Novelletten für Pianoforte" und seine „musikalischen Dorfgeschichten", welche zu der besten und vornehmsten Unterhaltungsmusik gehören.

An Ehren und Auszeichnungen aller Art hat es Kretschmer nie gefehlt, so wurde er vom König v. Sachsen zum Professor ernannt und von seinem Souverain sowohl wie von vielen anderen Fürsten mit hohen Orden bedacht. Er ist Ehrendirigent und Ehrenmitglied zahlreicher musikalischer und Gesangsvereine und es ist zu hoffen, dass der ebenso liebenswürdige wie bescheidene Meister anlässlich seines 70. Geburtstages, nicht allein an der Stätte seiner Jahrzehnte langen Wirksamkeit in Dresden — in seiner Eigenschaft als Instrukteur der Kapellknaben hat er innerhalb eines Vierteljahrhunderts viele hunderte von Knaben zu Sängern ausgebildet, von denen manche sich einen klangvollen Namen erworben —, sondern auch weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus der Gegenstand aufrichtiger Verehrungen und Huldigungen gewesen sein wird. Möchte er uns noch lange erhalten bleiben und der Tonkunst noch manch' kostbare Perle seines Genius spenden.

Aus Ch. V. Alkan's Leben.

Von

José Vianna da Motta.

Die in No. 9 und 10 dieser Zeitschrift erschienene Besprechung der Etüden Alkan's op. 39, haben den Wunsch erweckt, auch etwas von seinem Leben zu erfahren. Anscheinend ist es äusserlich sehr ruhig verlaufen. Charles Valentin Alkan (nicht Ch. Henri V. wie Riemann angiebt) wurde 1813 in Paris geboren, kam mit 6 Jahren an das Pariser Konservatorium, wo er Klavier unter Zimmermann studierte und mit 10 Jahren den ersten Klavierpreis gewann. Bei einer Bewerbung um den Kompositionspreis 1831 erhielt er eine Ehrenerwähnung. Wie eine seiner Schülerinnen in Paris mir mittheilt, war er äusserst schüchtern, so sehr, dass er wenig oder gar nicht öffentlich spielte. Jedoch versammelte er jede Woche einen Kreis Freunde im Saal Erard, denen er alles vorspielte, was sie zu hören wünschten. Von diesen Vorträgen, die er bis kurz vor seinem Tode eingehalten, erzählt mir Herr Philipp, dass Alkan alle Meister des Klaviers, von Bach bis zu Liszt und seinen eigenen Werken, durchnahm und immer auswendig spielte. Namentlich verehrte er Bach, dessen sämmtliche Werke er auswendig kannte. Die Orgelwerke führte er auf dem Pédalier aus, (Klavier mit Klaviatur für die Füsse wie das Orgelpedal) und zwar in solcher Vollendung, dass Herr Philipp versichert: „Wer nicht Alkan auf dem Pédalier hat spielen hören, weiss nicht, was man aus diesem Instrument machen kann."

Ein rührender Zug seiner künstlerischen Ehrlichkeit ist folgender: Eines Abends spielte der beinahe Sechzigjährige wie gewöhnlich bei Erard. Er begann mit einer Toccata von Bach. Aber als er sie zu Ende gespielt hatte, wandte er sich an die Zuhörer: „Dieses Stück ist mir jetzt nicht gut gelungen, Sie erlauben, dass ich es am Schluss des Abends noch einmal spiele."

Aber zu diesen Vorträgen kamen fast nur Dilettanten. Die Künstler erschienen selten und beachteten im Ganzen Alkan wenig. Das hat er Zeit seines Lebens auf's bitterste empfunden. Er blieb von seinen Landsleuten unverstanden. Seine Musik moderte in den Lagern der Verleger. Keine offizielle Anerkennung wurde ihm zu Theil; als er sich um eine Lehrerstelle am Konservatorium bewarb, wurde statt seiner Marmontel gewählt. So wurde er, der schon von Jugend an düster angelegt war, immer verbitterter in seiner Verlassenheit und schliesslich vollständig misanthropisch. Er hatte zwei Wohnungen in Paris und gab immer nur eine seiner Adressen an, um den Aufdringlichen zu entfliehen. So lebte er gänzlich einsam, nur unter Noten und Büchern, nicht einmal Bedienung duldete er um sich.

Von diesem Gemüthszustand giebt die Reproduktion eines Bronce-Medaillons auf der neuen Ausgabe der Etüden op. 39 beredtes Zeugniss.

Alkan war ebenso belesen in der Litteratur wie in der Musik. Den Talmud soll er gründlich studiert haben. Auch neigte er zur Mystik. Diese Seite seines Wesens tritt in grossartiger Weise hervor in seinen 13 Prières*) für Orgel oder Klavier mit Fussklaviatur, ein erhabenes Werk, zuweilen von alttestamentarischer Grösse, aber auch feinster Zartheit, ja Heiterkeit der gläubigen Seele.

Der Lehrer Alkan wird geschildert als fein geistvoll, originell, von grösster Gewissenhaftigkeit. Er liess nichts durchgehen, bei Beethoven oder gar

*) Eine Bearbeitung in Auswahl für Klavier zu 2 Händen von J. V. da Motta erscheint demnächst bei Costallat, Paris.

Doch litt er nicht, dass man einer Note ein Sechzehntel ihres Werthes entzöge. Aber in seiner eigenen Musik duldete er nicht nur eine von der seinigen abweichenden Auffassung und eine ganz verschiedene Temponahme, sondern er freute sich sogar darüber. Einer seiner bedeutendsten Schüler und sein Lieblingsschüler ist Delaborde, ausgezeichneter in Paris hochgeschätzter Pianist.

Die oben erwähnte Dame vergleicht Alkan's Erscheinung mit den Gestalten E. T. A. Hoffmanns. Seine Tracht schien aus einem andern Zeitalter zu sein: riesige Kragen, grosse weisse Kravaten, breitkrämpige Hüte (die in Paris verpönt sind).

Sein 1888 erfolgter Tod war ein besonders tragischer. Ein Schrank, aus dem er etwas herausnehmen wollte, stürzte über ihn und da er Niemand im Hause hatte, starb er an Erschöpfung. Der Portier, der sich wunderte, ihn seit mehreren Tagen nicht ausgehen zu sehen, liess die Thür öffnen und fand ihn am Boden ausgestreckt — tot.

War Alkan aber verkannt in seinem Vaterlande, so genoss er die Bewunderung der Besten im Auslande. Als Liszt zum letzten Mal in Paris war, galt sein erster Besuch Alkan, Rubinstein hatte für ihn die tiefste Verehrung und widmete ihm sein fünftes Klavierkonzert. Bülow hat sich ebenfalls achtungsvoll ausgesprochen über Alkan (siehe seine Besprechung der Dur-Etüden in den „Schriften" Bülow's). Fétis nennt sein op. 39 „eine wahre Epopöe des Klaviers".

Giuseppe Martucci, einer der feinsinnigsten jetzt lebenden Musiker Italiens, der Direktor des Konservatoriums zu Bologna, über dessen Werke öfter in dieser Zeitschrift berichtet wurde, hat die Etüden an dem ihm unterstellten Konservatorium eingeführt. Der Schülerin Alkans und Herrn Philipp, die mir das Material zu vorstehender Skizze gegeben, spreche ich hiermit den herzlichsten Dank aus.

Zum fünfzigjährigen Aufführungs-Jubiläum des „Lohengrin."

(Weimar, 28. August 1850.)

Von

Dr. Richard Sternfeld.*)

Das Jahr 1850 ist für die Geschichte der Oper in Deutschland von Bedeutung gewesen, in seinem Verlaufe haben die ersten Aufführungen von Schumanns „Genoveva", Meyerbeers „Prophet" und Wagners „Lohengrin" stattgefunden. Robert Schumann — unvorsichtiger als sein klügeres Vorbild Felix Mendelssohn — hatte nach langwieriger Wahl endlich den Genoveva-Stoff zur musikalischen Aufführung erkoren und war dann von der Komposition so befriedigt, dass er schrieb, es sei kein Takt darin, der nicht völlig dramatisch wäre. Leider war das Ganze aber völlig undramatisch, die dichterische Gestaltung der Sage so unzweckmässig und geschmacklos, dass dies einzige Bühnenkind der älteren musikalischen Romantiker bei manchen schönen Einzelheiten dennoch ein todtgeborenes sein musste. Wie anders der Erfolg des Meyerbeer'schen „Prophet", in dessen Erwartung das deutsche Publikum schon jahrelang durch die Trompetenstösse der Reklame auf's höchste gespannt war. Aber trotz des Zulaufs der Menge waren Einsichtige schon damals darüber nicht im Zweifel, dass der „Prophet" weder die musikalische Frische des „Robert" noch die dramatische Ausdruckskraft der „Hugenotten" aufweise und seine innere Hohlheit vergebens hinter der Grimasse eines angeblich historischen Opernstils und äusseren Effekten, wie elektrischen Sonnen und Schlittschuhballets, verberge. Und gerade darauf erfolgte in Weimar die erste Aufführung von Richard Wagner's „Lohengrin." So schieden sich hier die Wege, gleichsam nach Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Der letzte Ausläufer der kraftlos gewordenen romantischen Oper, der Höhepunkt der grossen Pariser Modeoper und das erste klassische Muster des deutschen musikalischen Dramas.

* * *

Im Juli 1845 erholte sich der sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner in den schönen Wäldern Marienbads von seiner Dresdener Thätigkeit. Im April hatte er den „Tannhäuser" vollendet, und schon beschäftigten ihn lebhaft neue dramatische Entwürfe. Wie Beethoven fühlte auch er sich stets am meisten angeregt, wenn er dem Lärm der Stadt und den Fraktionen des Amtes entronnen in innigem Umgang mit der Natur die Seele gesund baden konnte. Dieser Marienbader Sommer ist nun besonders fruchtbar gewesen. Heiteres und Ernstes bewegte die Phantasie des Künstlers. Damals schrieb er den ersten Entwurf einer komischen Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" nieder, die doch erst 16 Jahre später wieder vorgeholt wurde. Denn sofort wurde dieser Plan durch einen anderen verdrängt, der bald Wagners ganzes inneres Schauen in Anspruch nahm: durch die „Lohengrin"-Dichtung. Mit dem fertigen Entwurf kehrte er im August nach Dresden zurück, und trotzdem er sogleich mit der Einstudirung des „Tannhäuser", der im Oktober seine

*) Mit gütiger Erlaubniss des Autors. (Sonntags-Beilage d. Voss. Zeitung No. 34.)

erste Aufführung erfuhr, genug zu thun hatte, konnte er schon Mitte November 1845 vor eingeladenen Freunden die fertige „Lohengrin“-Dichtung vorlesen. Die Meinungen waren getheilt. Robert Schumann begriff nicht, wie man diesen Text als Oper komponiren könne, erklärte aber in einem Briefe an Mendelssohn, dass die Dichtung den meisten Zuhörern, „besonders den Malern“ ausnehmend gefallen habe. Ferdinand Hiller bemerkte zu A. Meissner: „Ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto — nur schade, dass Wagner selbst es komponiren will! Seine musikalische Begabung reicht dazu nicht hin.“ Eine Ansicht, der später W. Taubert in Berlin so völlig beipflichtete, dass er die Nothwendigkeit, diesen trefflichen Text noch einmal zu komponiren, hoffnungsvoll betonte.

Es ist hier nicht der Ort, die Quellen zu verfolgen, aus denen Wagner seine „Lohengrin“-Dichtung geschöpft hat. Neben den „Hausmärchen“ der Brüder Grimm haben ihm besonders ihre „Deutschen Sagen“ bedeutende Züge geliefert. Aber auch auf die mittelalterlichen Gedichte und Romane selbst ging er zurück und fand bei ihnen wichtige Fingerzeige. Vielleicht offenbart sich die dramatische Begabung Wagner's am bewunderungswerthesten in der doppelten Fähigkeit, erstens aus den zahlreichen, zum Theil verworrenen, gleichgültigen und verunstaltenden Zügen der alten Sagen und Erzählungen den Kern, den Urmythos, das Bleibende und Bedeutende weil rein menschliche, herauszuschälen, zweitens die Fülle der epischen Bestandtheile, die Masse des Sagenmaterials so zu beherrschen, auszuwählen und zu disponiren, dass sich daraus ein knappes in drei Akte gegliedertes Drama von grösster Einfachheit der Peripetie und hoher Vollendung des Aufbaus gestaltete. Daneben diente dann zur Vergegenwärtigung des geschichtlichen Hintergrundes eine in eifrigen Studien erworbene Kenntniss des Lokals und der Zustände; gerade im „Lohengrin“ ist von den besten Kennern der Kulturhistorischen die sichere Treue in der Schilderung der mittelalterlichen Gebräuche — des Königsgerichtes, des Gotteskampfes, der Hochzeit und Brautnacht, des Heerbanns — gepriesen worden.

Das alles steht aber nur im Dienste der poetischen Grundidee, die, wie stets bei Wagner, von dem Gedanken der Erlösung beherrscht wird. Er erscheint hier in doppelter Beziehung. Elsa sehnt sich nach dem Retter, der sie von schimpflicher Anklage erlöst, Lohengrin aus der kalten Höhe des Gottes nach der Erlösung durch die Liebe des Weibes. Es ist der alte Gegensatz zwischen dem Göttlichen und Menschlichen, wie ihn die Griechen in der Sage von Zeus und Semele ausgeprägt hatten, von Gott und Welt, oder — wie Wagner ihn nach inneren persönlichen Erlebnissen formulirte, von Künstlergenius und Volk. Was Schiller in der „Jungfrau“, was Wagner kurz vorher in einem Entwurfe „Die Sarazenin“ zum Kern des tragischen Konflikts gemacht hatte: die Prophetin darf nicht liebendes Weib sein — das wurde im „Lohengrin“ tiefer gefasst, indem nicht der Tod, sondern die Trennung der Liebenden als ihre Strafe erscheint. So ist der „Lohengrin“ vielleicht das tragischste aller Dramen: das Göttliche verlangt unbedingten Glauben, die Liebe des Weibes aber erheischt grenzenloses Vertrauen. Elsa erleidet die furchtbarste Strafe für die Uebertretung des Frageverbotes, die doch nur die natürliche und sympathische Aeusserung des echt weiblichen und menschlichen Gefühles ist. Wie wenig sind diese einfachen Seelenvorgänge doch unserm Opernpublikum aufgegangen, das in der erschütternden Herzenstragödie der Elsa meist so etwas wie die Geschichte von der bestraften Neugier sieht.

Wagner hat, wie immer bei seinem Schaffen, mit aufreibenden Kämpfen diesen Konflikt im eigenen Herzen ausgetragen. „Ich litt wirklichen Jammer, oft in heissen Thränen mit entströmendem Jammer, als ich unabweislich die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand.“ So hat er sich nachmals geäussert; wir aber können jetzt, an der Hand einer neuen Veröffentlichung, den Zweifeln und Bedenken des Dichters auf den Grund gehen. Es handelt sich um einen Briefwechsel Wagner's mit einem Breslauer Gelehrten, Dr. Hermann Franck, der ihm in Dresden nahegetreten und dann durch einen ausgezeichneten Artikel über den „Tannhäuser“ in der „Augsb. Allg. Ztg.“ die Hochachtung des Meisters gewonnen hatte. Dieser geistvolle menschenscheue Sonderling — wir lernen ihn später aus einem Briefe H. v. Bülow's vom 24. Mai 1850 kennen — hatte dem Dichter manche Einwürfe über seinen „Lohengrin“ gemacht, besonders die Frage aufgeworfen, ob der Held durch seine erbarmungslose Scheidung von Elsa nicht zu einer kalten, verletzenden Erscheinung wurde. Daraufhin hatte Wagner seine Dichtung immer wieder auf's strengste geprüft. Ein ausführlicher Brief an Dr. Franck vom 30. Mai 1846 zeigt, dass er erst damals, also ein halbes Jahr nach jener Vorlesung, mit sich ins Reine gekommen war, nachdem er sogar eine Zeit lang an die Möglichkeit eines „verschwundenen“ Schlusses gedacht hatte. Er schreibt: „Die Idee der Trennung erschien mir beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe als das Eigenthümliche, besonders Bezeichnende desselben, und nachdem ich jede andere Möglichkeit einer Lösung durchsucht habe, komme ich immer deutlicher wieder auf diese Trennung zurück, die, wenn sie anders sein sollte, eine totale Umgestaltung des ganzen Stoffes verlangen und wohl nur die Beibehaltung der äusserlichen Aeusserlichkeiten desselben gestatten würde. Als Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit einer Dauer derselben.“

Wir erfahren aber aus diesem Briefe, dass Wagner sich damals noch Motive in seine Dichtung eingeflochten hatte, die er später wieder ausgeschieden hat. Lohengrin sollte beim Abschied noch zu Elsa sprechen:

O Elsa, was hast Du mir angethan!
Als meine Augen Dich zuerst ersahn,
Fühlt' ich zu Dir in Liebe schnell entbrannt,
Mein Herz des Grales hehrem Dienst entwandt:
Nun muss ich ewig Reu' und Busse tragen,

Weil ich von Gott zu Dir mich hingesehnt,
Denn ach! der Sünde muss ich mich verklagen,
Dass Weibeslieb ich göttlich rein gewähnt.

Die darauf folgenden Worte des Briefes zeigen aber sogleich, dass der Dichter bereits die Nothwendigkeit dieser Verse bezweifelte. „Halten Sie es dazu nun noch für nöthig, dass er eines besonderen Gralgesetzes erwähne, welches dergleichen Ausschweifungen den Gralsrittern zwar nicht verbiete, aber auch nicht vergönne?“ Bei der Komposition fiel denn auch diese sentenziöse Belehrung eines Motivs weg, das später im „Parsifal“ eine Hauptrolle spielen sollte.

Vielleicht kam hier auch die praktische Rücksicht auf die allzu grosse Ausdehnung des dritten Aktes in Betracht. Diese geht auch aus andern, jetzt bekannt gewordenen Kürzungen des Schlussabschnittes hervor. So hatte Wagner ursprünglich die Absicht, dem entzauberten Knaben Gottfried folgende Worte in den Mund zu legen:

Leb' wohl, Du wilde Wasserfluth,
Die mich so weit getragen hat!
Leb' wohl, Du Welle blank und rein,
Durch die mein weiss' Gefieder glitt!
Am Ufer harrt mein Schwesterlein,
Das muss von mir getröstet sein.

Dieses Stück war auch bereits komponirt, in einer einfachen Melodie, die aber doch die charakteristische „Lohengrin“-Färbung zeigt. Wenn Wagner es dann wegliess, so bewog ihn dazu wohl die Einsicht, dass die Theilnahme des Zuschauers, die sich nun am Ende allein auf die Tragödie des Lohengrin und der Elsa zu konzentriren hat, nicht plötzlich durch eine neue Person allzu sehr abgelenkt werden dürfe. So soll die letzte Enthüllung der Ortrud 37 Verse länger gewesen sein als in der jetzigen Fassung. Die wichtigste Kürzung aber hat Wagner erst viel später vorgenommen. Die ursprüngliche Gralserzählung nämlich war doppelt so lang wie die heute bekannte. Auf die Worte „bin Lohengrin genannt“, folgten noch diese Verse:

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen!
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
Dass fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Ritter zu entsenden sei —
Da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:
Denn, wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Hilfe Rufen kam,
Denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten.
Darum ich muthig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Diese ganze Stelle befand sich in der fertigen Partitur, bis Wagner am 2. Juli 1850, also wenige Wochen vor der ersten Aufführung, an Liszt den Wunsch richtete, sie wegzulassen. „Ich habe mir alles oft vorgetragen und mich überzeugt, dass dieser zweite Abschnitt der Erzählung einen erkältenden Eindruck hervorbringen muss. Diese Stelle soll daher auch sogleich in den Textbüchern ausgelassen werden.*)“ Es war also weniger die Länge der Oper als die dramatische Wirkung, die zur Streichung dieser 56 Takte langen Periode führte. Der Höhepunkt des Dramas ist Lohengrins Antwort auf die Frage der Elsa, der Höhepunkt der Antwort die Verkündung seines Namens. Das Folgende musste dagegen abfallen, und Wagner liess es weg, wenn es auch für die Deutlichkeit der Geschehnisse nicht ohne Bedeutung war. Wie kam es, dass der Schwan, in den Elsa's Bruder von Ortrud verwandelt war, den Nachen Lohengrin's zog? Diese Frage wird uns nur in den weggelassenen Versen erklärt, durch sie der Zusammenhang der Vorgänge mit denen in Monsalvat hergestellt.

(Fortsetzung folgt.)

*) Dies ist nicht geschehen, denn in dem jetzt seltenen für die erste Aufführung in Gross-Oktav stehen jene Verse.

Von hier und ausserhalb

— Am 150jährigen Todestage Johann Sebastian Bach's, so schreibt man aus Leipzig, hat sich in der Johanniskirche zu Leipzig der Sarkophag über den Gebeinen des grossen Meisters für immer geschlossen. Der Sarg, aus französischem Marmor hergestellt, enthält das mit Ausnahme einiger Finger vollständige Skelett Bach's und ruht in einer Krypta unter dem Altarraume der Kirche und ist sofort Jedem zugänglich. Bevor der Deckel auf den Sarg gelegt wurde, trat in stiller Abendstunde das Soloquartett für Kirchengesang, das den Bach'schen Choral in aller Welt zu so ergreifender Wirkung gebracht hat, in die Gruft und stimmte unter den Thränen der Begeisterung der Umstehenden den Vers an „Wenn ich einmal soll scheiden“, während oben in der Kirche Herr Organist B. Pfannstiehl den Schlusschor aus der „Matthäus-Passion“: „Wir setzen uns mit Thränen nieder“ auf der Orgel intonirte. Der Kirchenchor zu St. Johannis wird nach Beendigung der Ferien noch eine Gedächtnissfeier am Grabe Bach's mit nur Bach'schen Compositionen veranstalten.

Die „Société des Instruments Anciens“ veranstaltete am 31 Juli im Musiksaal der Klasse 17

der Pariser Weltausstellung ein historisches Konzert. Für den Kenner bot das Programm Kunstgenüsse ersten Ranges. Den Grundstock bildeten Werke von F. Couperin und dessen jüngerem Zeitgenossen Rameau, zwei der bedeutendsten französischen Meister aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Von Couperin standen auf dem Programm: Le Carillon de Cythère für Klavier, Fortune (ein jetzt ganz vergessener Tanz) für Klavier und Drehleier (Vielle), ferner eine Sarabande, eine Musette und ein Stück betitelt: Le „Je ne sçay quoy“, letztere drei für Klavier, Violin, Viola d'amour und Viola da gamba. Die Drehleier war zu jener Zeit ein sehr beliebtes Modeinstrument. Von Rameau gelangten zur Aufführung eine „Gavotte“ in der zuletzt genannten Besetzung und eine Cantate „Orphée“ für zwei Frauenstimmen mit Begleitung von Klavier, Violine und Viola da gamba. Ausser diesen beiden Komponisten wies das Programm noch auf Leclair (Zeitgenosse Rameau's) mit einer Sonate „le Tombeau“, Fragment, für Violine und Klavier, sowie drei weniger bekannte Komponisten derselben Zeit: Milandre mit einem Menuett für Viola d'amour allein, C. Daquin mit einer Klavierpiece „le Coucou“ und Naudot mit einem Andante aus dem 3. Konzert für Vielle und Klavier. Von ausländischen zeitgenössischen Komponisten war nur der Gewaltigste der Gewaltigen Joh. S. Bach herangezogen worden. Gespielt wurde von ihm ein prelude für Viola d'amour und die herrliche Gavotte aus der 6. englischen Klavier-Suite (d moll).

Den Gründern der Societé, den Herren Diémer, Delsart, van Waefelghem und Laurent Grillet, die mit Ausnahme des Herrn Delsart an der Aufführung betheiligt waren, wünschen wir aufrichtigst Anerkennung und Erfolg für ihr höchst dankenswerthes Unternehmen, alte Musik mit den dazu gehörigen alten Instrumenten aufzuführen.

(D. „Deutsche Instrumentenbau“.)

— Die Königl. Musikschule zu Würzburg, Direktor Dr. Karl Kliebert, feierte im abgelaufenen Schuljahre ein doppeltes Jubiläum. Bereits im Jahre 1801 als Appendix der Universität gegründet, wurde sie vor 25 Jahren (1875) auf Anregung König Ludwig's II. reorganisirt und in ein Konservatorium umgewandelt mit dem besonderen Ziele, Berufsmusiker auszubilden. Mit der neuen Verfassung zugleich wurde Dr. Kliebert als Direktor berufen, dessen vorzüglicher Leitung die Schule ihre jetzige Höhe verdankt. Ein Festakt mit musikalischen Aufführungen fand zu dieser Gelegenheit 13. Juli im Saale der Anstalt statt. Staatliche und städtische Vertreter hatten sich zu dem Zweck eingefunden, Herr Dr. Kliebert wurde durch die Ernennung zum Königl. Hofrath geehrt. Ausser dem hochverdienten Direktor wirken seit 25 Jahren noch die Herren Prof. Schwendemann und Gleitsmann an der Anstalt, deren gleichfalls in ehrender Weise gedacht wurde. Die Anstalt wurde im abgelaufenen Jahre von 233 Schülern besucht, ausserdem wurden von den Lehrkräften der Anstalt Angehörige der Universität und der Gymnasien noch 509 unterrichtet, so dass die Gesammtfrequenz 742 Schüler beträgt. Von Aufführungen veranstaltete das Institut 6 Abonnementskonzerte und ein Kirchenkonzert unter Mitwirkung sämmtlicher Lehrkräfte, 4 Abend- und 4 Morgenunterhaltungen nur von Schülern ausgeführt vor geladenem Publikum. Von grösseren Werken kamen u. A. unter Mitwirkung fremder Künstler zur Aufführung: Händel's „Messias“ und Berlioz „Faust Verdammung“. — Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 18. September.

Rudolf Freih. Prochazka's Oper „Das Glück“, die sich auf dem Prager Opernrepertoire erfolgreich behauptet, hat wie aus Paris geschrieben wird, das besondere Interesse des Archivaren der Pariser Oper Herrn Malherbe erregt, welcher das Werk übersetzen lassen und der Aufführung in Paris entgegenführen will. Die nächste Première des „Glück“ findet binnen Kurzem in Düsseldorf statt.

— Das Grossherzogliche Konservatorium für Musik in Karlsruhe, welches unter dem Protektorate I. K. H. der Grossherzogin Luise von Baden steht und von Herrn Professor Heinrich Ordenstein geleitet wird, war im abgelaufenen Schuljahre von 602 Zöglingen besucht. Von diesen gehörten 466 dem Konservatorium als eigentliche Schüler an, 107 waren Hospitanten und 29 Kinder wurden in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abtheilung für praktische Unterrichtsübung — unterrichtet. Der Anstalt wurden von der hohen Protektorin wieder reiche Stipendien gewährt. Ueber die Verleihung dieser Stipendien, für welche von der Grossherzogin ein eigener Fonds gestiftet worden ist, hat dieselbe jetzt ein Statut veröffentlichen lassen, welches in dem erschienenen 16. Jahresbericht des Konservatoriums abgedruckt ist. Die Anstalt geniesst ausser einem staatlichen Zuschuss noch einen städtischen Jahreszuschuss von 3000 Mk. und erfreut sich ausserdem von Seiten der Direktionen des Hoftheater und der Konzerte vielfacher Vergünstigungen. Im Konzertsaale der Anstalt fanden im Laufe des Jahres 15 Vortragsübungen der Ausbildungs- und der Vorbereitungsklassen statt, ferner 5 öffentliche Prüfungen der ersteren unter theilweiser Mitwirkung von Mitgliedern des Grossherzogl. Hoftheaters und 4 ebensolche der Vorbereitungsklassen. Die öffentlichen Prüfungen fanden im grossen Saale des Museums statt und die Grossherzogin beehrte mehrere derselben mit ihrer Gegenwart.

— Im Verlage von F. E. C. Leuckart, Leipzig, erscheint demnächst ein neues Trio von Robert Kahn op. 19, Es-dur, welches von Herrn ... Halir auf sein diesjähriges Programm gesetzt ist. In Vorbereitung ist ausserdem ein Klaviertrio von Georg Schumann op. 25 in F-dur, das im gleichen Verlage erscheinen wird.

— Kaskel's dreiaktige Oper „Die Bettlerin vom Pont des Arts“, die im verflossenen Frühjahr in Kassel und Köln mit anhaltenden Erfolgen (in Köln a. R. 11 Mal) gegeben wurde, gelangt diese

Saison auf vielen Bühnen zur Aufführung. Auch in niederländischer Sprache und zwar in der Vlämischen Oper zu Antwerpen wird die „Reiterin vom Pont des Arts“ gegenwärtig vorbereitet.

— In Wien hat in den Tagen vom 20. August ab der Wettstreit um den Rubinstein Preis stattgefunden. Preisrichter waren unter dem Vorsitz des Herrn August Bernhard, Direktor des Petersburger Konservatoriums die Herren A. Exner (Direktor des Konservatoriums in Saratow), J. P. Gotthard (Komponist in Wien), Kaiserl. Rath A. Gutmann, O. Klauwell (Professor in Köln), Dan. de Lange (Direktor aus Amsterdam), J. Klenowsky (Direktor aus Tiflis), Morosow (Professor aus Moskau), Dr. Navratil (Komponist in Wien), Safonow (Direktor des Moskauer Konservatoriums), M. Slatin (Direktor aus Charkow), Dr. Steudner-Welsing (Direktor aus Liverpool), L. Thuille (Komponist aus München). Nachdem das Konkurrenzspiel eine ganze Woche gewährt hatte, wurden unter den sieben Komponisten der Russe Alexander Goedicke aus Moskau, unter den zwölf Pianisten der Belgier Emile Bosquet aus Brüssel mit je einem Preise von 5000 Mk. ausgezeichnet. Neben den Siegern in dem Wettbewerb erhielten ehrenvolle Erwähnung die Komponisten Francesco da Venezia aus Mailand und Guido Fano aus Bologna, sowie die Pianisten Nicolai Medtner aus Moskau, Alexander Goedicke aus Moskau und Marian Dombrowsky aus Zitomir.

— Die königliche Akademie der Künste zu Berlin schreibt für das nächste Jahr sechs neue Preise für Studienreisen aus, von denen vier auf das Gebiet der bildenden Künste und zwei auf das Gebiet der Musik entfallen. Für Musiker bestimmt ist der Zweite Michael Beer Preis von 2250 Mark, desgleichen der Preis der Giacomo Meyerbeer Stiftung für Tonkünstler in Höhe von 4500 Mark zu einer ein- und einhalbjährigen Studienreise. Die Zuerkennung des letzteren Preises wird voraussichtlich erst im Jahre 1902 erfolgen, die der übrigen bereits im März 1901. Ausführliche Programme werden erst später veröffentlicht werden.

— Auf der Weltausstellung Paris 1900 wurde der Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik vorm. J. u. P. Schiedmayer, kais. u. königl. Hoflieferanten, Stuttgart, in Berlin vertreten durch C. u. L. Kaiser W., Lützowstr. 52 (Beethovensaal), für den von ihr ausgestellten Flügel die höchste Auszeichnung „Der grosse Preis“ zuerkannt.

— Die Kunst-Harmoniums und Celestas des Hauses Mustel Père et Fils in Paris (General-Vertreter für Deutschland Carl Simon, Musikverlag, Berlin, Markgrafen-Str. 101) errangen auf der Pariser Welt-Ausstellung den ersten grossen Preis und wurde Herr Auguste Mustel zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Herr Mustel hat sich durch seine Harmonium-Konzerte im Februar und März ds. Js. bereits in Berlin und Leipzig gut eingeführt. Die Instrumente errangen sich durch ihre Tonfülle und ihre wunderbaren Klangkombinationen die Anerkennung aller Kenner.

— Seit die Schutzfrist für die Werke Hector Berlioz abgelaufen ist, mehren sich die Ausgaben seiner Werke. Zu ihnen zählt die Partitur-Ausgabe der Symphonien und Ouverturen, die zu volkstümlichen Preisen von der Firma Ernst Eulenburg in Leipzig soeben veröffentlicht worden ist. Sie umfasst sieben Ouvertüren: Waverley, Vehmrichter, König Lear, Römische Karneval, Der Korsar, Benvenuto Cellini, Beatrice und Benedict und die drei Sinfonien: Harold in Italien, Phantastische Sinfonie und Romeo und Julia. Arthur Smolian, der grösste Berlioz-Kenner der Gegenwart, hat die Revision der Werke geleitet und ihnen fesselnd und belehrend geschriebene Einführungsworte hinzugefügt. Die Preise sind ausserordentlich wohlfeil, jede Ouverture einzeln 1 Mk., die Sinfonien 3 und 4 Mk., sie ermöglichen allen Freunden der Berlioz'schen Muse die Anschaffung der geistvollen, hochinteressanten Werke.

In Bozen (Tirol) finden am 19. und 20. September zum Besten des dortigen Museums zwei Kammermusik-Konzerte statt. Eine kunstbegeisterte Breslauerin, Frl. Toni Landsberg, hat die Anregung dazu gegeben und ihren Bemühungen ist es speziell zu danken, dass der berühmte Klarinetten-Virtuose, Herr Richard Mühlfeld, seine Mitwirkung bei den beiden Soireen zugesagt hat. Zur Aufführung kommen u. A. Mozart's „Klarinetten-Quintett“, Brahms' „Klarinetten-Sonate f-moll“ und sein „Klarinetten-Quartett“, Weber's „Duo concertant“, Beethoven's „Kreutzer-Sonate“ und „Trio op. 97“ und Schumann's „Märchenerzählungen“. Herr Dr. v. Walther, Bozen, nimmt Vorbestellungen auf Einlasskarten entgegen.

— In Bezug auf das in Halle geplante Denkmal für Robert Franz — der „Kl. L.“ veröffentlichte den Aufruf des geschäftsführenden Ausschusses in No. 4 d. J. — erfahren wir, dass in Verlegerkreisen bisher die Summe von 1170 Mk. gezeichnet ist. Ausserdem wurde auf Antrag der Firmen Breitkopf & Härtel und F. E. C. Leuckart vom Allg. Deutschen Musikverein auf seiner diesjährigen General-Versammlung in Bremen dem Denkmal-Fond die Summe von 1000 Mk. überwiesen. Recht zahlreiche weitere Beiträge sind erwünscht, um dem grossen Liedersänger ein würdiges Denkmal setzen zu können. Sie werden entgegengenommen an der Geschäftsstelle des Vereins deutscher Musikalienhändler, Leipzig, Buchgewerbehaus und dem Schatzmeister des Ausschusses, Herrn Kommerzienrath Steckner, Halle, Marktplatz 19.

Wie gemeldet wird, soll das Bayreuther Festspieljahr 1901 zwei Aufführungen des „Nibelungen-Ringes“, sieben des „Parsifal“ und fünf des „Fliegenden Holländer“ umfassen. Das Bühnenweihfestspiel wird zum ersten Mal Herr Dr. Hans Richter dirigiren.

— In Dublin hat sich eine ganz eigenartige Gesellschaft gegründet. Dieselbe hat es sich nämlich zur Aufgabe gemacht, solchen nervenkranken Personen, denen die Aerzte die Musik als wirksames Beruhigungsmittel verschrieben haben, Musikaufführungen darzubieten.

— Die Herzoglich Meiningen'sche Hofkapelle unter Leitung ihres Generalmusikdirektors Fritz Steinbach veranstaltet in der Sing-Akademie am 23, 24, 26, 27ten Oktober 4 grosse Orchesterkonzerte unter solistischer Mitwirkung von Prof. Jos. Joachim, Prof. R. Hausmann, Musikdir. R. Mühlfeld u. A. Der erste Abend wird nur Werke von Brahms bringen, darunter das Doppelkonzert und die D-dur-Serenade. Abonnements in der Schlesinger'schen Musikhandlung, Französischestr. 22/23.

— Ueber die Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst" erfahren wir, dass die von der Preussischen Regierung provisorisch berufene Kommission zur Vorbereitung der Werke, dieselbe unter neuen Formen in ein fest begründetes, von der Regierung mit den erforderlichen Mitteln freigebig ausgestattetes Institut umwandeln wird, so dass damit der rüstige Fortgang des grossen Unternehmens als gesichert betrachtet werden darf. Erschienen waren bisher Samuel Scheidt's „Tabulatura nova" unter der Leitung von Ph. Spitta als Band I, Leo Hassler's „Cantiones sacrae", bearbeitet von H. Gehrmann Band II, jetzt erscheint Band III, Franz Tunders Gesangwerke, herausgegeben von Max Seiffert. Für das zu bildende Institut ist Freiherr Rochus von Liliencron als Vorsitzender gewonnen.

Unabhängig, aber doch in richtigem Ineinandergreifen mit dem preussischen Unternehmen arbeitet die Münchener Gesellschaft weiter unter der Leitung von Adolf Sandberger unter dem Titel „Denkmäler der Tonkunst in Bayern". Ihr erster Jahrgang brachte „E. F. Dall' Abaco". Ausgewählte Werke, erster Theil.

Bücher und Musikalien.

Max Bisping: Neue Klavierschule.
Bearbeitet von Alfred Rose.

E. Bisping, Münster i. W.

Diese „neue" Klavierschule ist eigentlich eine „alte", womit aber keineswegs von vornherein ein Tadel ausgesprochen werden soll. Im Gegentheil, denn wenn in heutiger Zeit, in der fast in jedem Monat eine neue Klavierschule auf den Markt gebracht wird, eine ältere der Auffrischung für werth erachtet wird, so kann das ihrer ursprünglichen Bedeutung nur das günstigste Prognostikon ausstellen. Max Bisping, der Autor (1817 geb.) gründete seiner Zeit mit Th. Krause in Münster ein Musikinstitut für gemeinschaftliches Klavierspiel, das rasch aufblühte; er legte seine in der Praxis gemachten Erfahrungen dann in seiner im Jahre 1860 erschienenen „Klavierschule" nieder. Ein kleines Heftchen „Klavier und Klavierspiel" erschien zu gleicher Zeit, es legt die Grundzüge klar, nach welcher der Autor seine Schule praktisch verwerthet wissen wollte. Alfred Rose, ein ehemaliger Schüler Bisping's, hat Schule und Schrift bearbeitet und mit den seit jener Zeit gemachten Fortschritten auf dem Gebiet des Klavierspiels und der Klavierpädagogik in Einklang gebracht. Da aus den Blättern nicht zu ersehen ist, welches das ältere Material und welches die Zusätze des Bearbeiters sind, so kann das Urtheil nur über das Werk, so wie es jetzt vorliegt, abgegeben werden. Und dies Urtheil lautet im Allgemeinen durchaus günstig, es ist ein vortreffliches Werk, dessen reicher, stofflicher Inhalt sowohl methodisch, wie fortschrittlich sehr gut geordnet ist. Die ersten Anleitungen zur Stellung der Hand und Finger sind sehr zu loben, der vermittelnde Uebergang zwischen den ersten, rein mechanisch auszuführenden Anschlagsübungen und dem Spiel nach Noten, durch Uebungen nach Zahlen, ist, wie auch in anderen Schulen, hier in ergiebiger Weise aufgenommen, auf die Ausbildung des musikalischen Gehörs durch reichliche Einfügung von Kinder- und Volksliedchen, die Weckung des rhythmischen Gefühls, ist frühzeitig Bedacht genommen, vor allem ist der langsame, progressive Fortschritt zu loben. Einige Ausstellungen mögen hier ihren Platz finden. Der Autor verwendet das 4händige Material zu reichlich, es ist zu befürchten, dass der Schüler dabei zu keiner Selbstständigkeit, besonders in der Rhythmik kommt, weil er immer von dem stützenden Bass des Lehrers getragen wird; der Autor lässt die Schüler zu lange einstimmig, d. h. beide Hände dasselbe, spielen, ebenso verweilt er zu lange in C-dur (102 Stücke in C-dur), dann erst treten die Vorzeichnungen auf und auch dann erst noch eine ganze Zeit als zufällige Versetzungszeichen im Stück, nicht in ihrem tonalen Zusammenhang mit der Tonleiter. Letzteres speziell halte ich für einen pädagogischen Fehler. Kinder, die lange in C-dur gespielt, die nicht von vornherein den Zusammenhang der Vorzeichnung im Sinne der Tonleiter erklärt erhalten, haben später die grösste Mühe die Tonleiter-Vorzeichnung im Verlauf des Stückes einzufügen und fehlen hier beständig. Auch ist es von grossem Nutzen die Fünffinger-Uebungen frühzeitig in den verschiedenen Tonarten mit den sich daraus ergebenden veränderten Handstellungen zu machen. — Diese Ausstellungen abgerechnet ist die Schule ein sehr tüchtiges, fleissiges Werk, das durch seinen allgemeinen, klaren, systematischen Aufbau sich für den Unterricht sehr nützlich erweisen, und ebenfalls durch den reichen Wechsel von Uebungs- und Unterhaltungsstoff die Lust und Liebe der Schüler zum Studium rege erhalten wird.

Anna Morsch.

Urtext klassischer Musikwerke. Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von diesen Urtext-Ausgaben liegen heut W. A. Mozart's Sonaten und Phantasien für Klavier vor. Sie sind in doppelten Ausgaben erschienen, einzeln und je 2 Bänden gesammelt. Band I enthält 10 Sonaten, Band II 8 Sonaten, die Phantasie-Sonate c-moll, 2 Phantasien und die Phantasie mit Fuge. Die leitenden Principien dieser Ausgaben, die klassischen Werke in ihrer Urgestalt zu erhalten und der Gefahr der Quellenverdumpfung, veranlasst durch die vielen Bearbeitungen, vorzubeugen, sind bekannt und in diesen Spalten bereits öfter besprochen worden. Verdienstlich ist, dass Professor Ernst Rudorff, der mit der Herausgabe betraut ist, in einem Vorwort auf einige Eigenthümlichkeiten der Mozart'schen Schreibweise, auf seine Notation der Triller und anderer Verzierungen, der Bogen u. s. w. aufmerksam macht, was zum Verständnisse wesentlich beiträgt. Der Preis jedes Sammelbandes beträgt 3 Mk., der Einzelnummer 75 Pf.

Anna Morsch.

Reinhold Jockisch: Katechismus d. Violine und des Violinspiels.
J. J. Weber, Leipzig.

Dieses Büchlein ist Erwachsenen, die in vorgerückterem Alter das Geigenspiel anfangen wollen, entschieden zu empfehlen. Nützlich und anregend erscheinen uns die Abschnitte über „Der Ursprung der Violine", „die Kunst des Geigenbaues" und die „Rathschläge zum Ankauf und Pflege einer Geige". Als eine Beihülfe für die kleineren Violinschulen wird es auch in technischer Beziehung sicherlich Nutzen stiften. Die Hauptsache zur gründlichen Ausbildung des Geigenspiels bleibt aber in erster Reihe immer ein guter Lehrer, Gehör, musikalische Anlagen, Lust und Fleiss des Schülers. Vor allen Dingen mögen Leute, welche in kleinen Städten oder auf dem Lande leben, wo es an guten Lehrern fehlt, nicht etwa glauben, dass man durch diesen Katechismus allein das Geigenspiel ordentlich erlernen kann. Dagegen ist auch dem Musikfreund, der in grossen Städten fleissig gute Symphonie- und Kammermusik-Konzerte besucht, das Buch als Lecture zu empfehlen, selbst wenn er nicht geigt, denn die Violine ist immer noch die Königin der Orchester-Instrumente und es ist interessant Genaueres über sie zu erfahren.

Dagobert Loewenthal.

Ernst Flügel, op. 46. Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
C. Becher, Breslau.

Flügel ist „absoluter Melodiker". Wo im Gedichte durch die Einheit der Stimmung gleichsam schon eine Melodie an sich enthalten ist, wie in No. 3, „Des Müden Abendlied" von Geibel, wirkt Flügels musikalische Uebertragung als vollkommen geglückte Verschmelzung mit der Dichtung. „Des Müden Abendlied" ist eine tief gefühlte Komposition, die das Sehnen aus dieser Welt des Scheins nach einem besseren Jenseits wiedergiebt. Der musikalischen Gestaltung des dichterischen Gegensatzes in No. 2, „Frühling sprosst zu meinen Füssen" von Kern kann man folgen. Das kann man dagegen nicht in No. 1, Trojans „Durch den Wald", weil sich hier der Komponist zu fest an seine musikalisch selbstständig construirte Melodie klammert und eine am Schluss durch die Poesie bedingte Durchbrechung seiner Melodie nicht wagt.

An der feinsinnigen Art wie Flügel durch die Harmonik der alltäglichen Art auszuweichen und zu schliessen aus dem Wege geht, die Singstimme motivisch entwickelt, erkennt man den auf sicherem musikalischen Standpunkte ruhenden Tonsetzer, mit dem man wegen seiner etwas dürftigen Klavierstimme kaum rechten kann, da sie in ihrer einfachen Führung als das Ergebniss eines festen künstlerischen Grundsatzes erscheint. No. 4, welches ausser mit Klavier auch mit Orgelbegleitung gesungen werden kann, dienen die bekannten Worte Ruths an ihre Schwiegermutter Naëmi, als diese aus dem Lande der Moabiten nach Bethlehem zog, „Wo du hingehst, da will auch ich hingehen" u. s. w., Buch Ruth, Kap. 1, Vers 16–17, als Textunterlage — ist von kirchlichem Charakter.

Ludwig Schiedermair: Sechs Lieder, jedes in einem Heft. Op. 10, 12, 14.
Fritz Bartels, Braunschweig.

Diese Liedererzeugnisse müssen als ein auf völliger Verkennung der Kunstmittel und der elementaren Bedingungen der Kunstformen beruhendes hilfloses Stammeln zusammenhangsloser Accorde bezeichnet werden. Harmonische Effecte ohne Ursachen, Unsangbarkeit, widersinnige Darstellung durch den Tonsatz bilden ein musikalisches Conglomerat, das insofern eine Einheit mit der Poesie ergiebt, als letztere sich auf derselben niedrigen künstlerischen Linie, wie die dazu geschriebene Musik, bewegt.

Otto Lange: „Wie wir zuerst uns küssten." Ein Liebeslied für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Fritz Bartels, Braunschweig.

Lange's von ihm auch selbst gedichtetes Liebeslied ist ein ganz trivialer Erguss — Lyrik für Küchenfeen.

Benno Horwitz.

Neue Jugendwerke für Klavier.

Carl Heinrich Döring, op. 206. „Frische Blätter." 6 charakteristische und melodiöse Tonbilder.
Carl Rühle, Leipzig.

Wenn Heinrich Döring, der fleissige gediegene Komponist, für die Jugend schreibt, so kann man

schon vorher mit Sicherheit annehmen, dass er etwas Gutes zu sagen hat. Und er hat aus „frischen Blättern" hier wieder einen so lockenden, duftenden Kranz zusammengewunden, ein reizendes Geschenk für die kleine Welt. Döring versteht es, wie selten jemand, sich in das jugendliche Empfindungsleben hinein zu versetzen, seine Melodie Erfindung ist schier unerschöpflich und immer weiss er durch rhythmischen Wechsel, durch harmonischen Wohlklang zu fesseln und dabei doch den Ton der naiven Kindersprache, die fröhliche, sorglose Jugendlust zu treffen. „Fröhlich Wandern" „die Grete mit dem Hans", das „Ballspiel", welch reizende Genrebildchen, besonders das letztere, wo das neckische Triolenmotiv so graziös hin und her geworfen wird, — die „Frischen Blätter" werden überall Freude bringen, wohin sie wehen.

J. Stöhle: „Märchenbilder" Leichte instruktive und unterhaltende Klavierstücke. 2 Hefte.
N. Simrock, Berlin

Diese beiden Hefte, die 8 kurze Stückchen der unteren Mittelstufe enthalten, umfassen das Anmuthigste und Reizvollste, was seit langem für die Kinderwelt geschrieben ist. Eine Fülle der zierlichsten, musikalischen Motive ist in diesen kleinen Tonpoesien verstreut so bunt und schildernd und doch so klar und harmonisch. Das flüstert und kichert, das huscht wie zierliche Elfchen im Mondeslicht, das fährt so täppisch drein, der ganze, holde, traute Märchenzauber der Kinderstube. Es ist, als habe der Verfasser selbst mit Kinderaugen in diese bunte Märchenwelt geschaut, dass er ihren Zauber so in Töne, in diese kleinen und kleinsten Motive bannen konnte. Dazu passt sich das technische Rüstzeug der Stückchen so ganz dem Können der Jugend an, die Harmonien sind fein gewählt aber immer klangvoll, nie das kindesohr beirrendend, — kurz, die kleine Welt, musikalische Beanlagung vorausgesetzt, erhält mit diesen „Märchenbildern" eine sinnige Bereicherung ihres Spielrepertoirs.

Géza Horváth, op. 23. „Bunte Bilder aus der Jugendwelt". 8 leichte Klavierstücke
Rozsavölgyi & Co., Budapest.

Das bunt ausgestattete Heftchen enthält 8 kleine, niedliche, zum Theil sehr hübsche Vorspielstückchen für junge Spieler Einfache, gefällige Melodien hübsche Erfindungsgabe und ein naiver herziger Ton ist allen Stückchen eigen, allerliebst ist die kleine Erzählung „Es war einmal", flott und fliessend geschrieben sind „Am Spielplatz" und „Im Zigeunerlager", sehr anmuthig klingt auch No 7: „Was das Bächlein sang" Das Werkchen ist im Unterrichtsplan für die unteren Mittelstufen als sehr brauchbar zu empfehlen.

Walter Borg: Petite suite facile.
Carisch & Jaenichen, Mailand.

Die kleine Suite besteht aus 3 leichten Sätzchen. „Guten Morgen, Mama", „Kleines Tänzchen" und „Kindlein's Traum", alle sehr leicht gesetzt, in schlichter Kindersprache, die beiden ersten Stücke besonders hübsch und verwerthbar Das mangelt auch dem dritten nicht, nur dass es zu auffällige Reminiscenzen an Schumanns „Fröhlicher Landmann" enthält, dessen froher Sang, hier nur etwas getragen, des Kindes Traum umspinnt. Um den Charakter der Suite zu wahren, lässt der Autor auch ein Motiv des Walzers vom 2. Stück den „Traum" durchklingen Einige Passagen dieses dritten Satzes erfordern einen springenden Fingersatz, der mit pädagogischen Anschauungen nicht gut vereinbar ist für diese untere Stufe. Abgesehen davon ist das Ganze ein nettes Werk, dass der Jugend gefallen wird und zum Unterricht empfohlen werden kann.

Louis Rée, op. 26. Sechs leichte Stücke für die Jugend.
Adolf Robitschek, Wien.

Leicht sind die Stückchen wohl hinsichtlich der Technik und der nöthigen musikalischen Auffassung, aber für Kinderhände eignen sie sich nicht wegen ihrer im Bass häufig auftretenden weiten Spannungen und Sprünge. Aber Spieler mit grösseren, ausgebildeten Händen, — es fangen ja so viele erst in späteren Jahren an — können sie bewältigen, auch passt ihr ganzes Empfindungsleben, das wohl jugendlich, aber nicht kindlich ist, mehr für gereiftere Auffassung. No. 3 „Heitere Erzählung" wäre vielleicht auszunehmen, es ist ein echtes, fröhliches Kinderstück voll munterer, sorgloser Laune. Sinnige, ernstere Stückchen sind No. 5 und 6 „Erinnerungs-Walzer" und „Minuetto rococo", ganz besonders ist das letztere zu empfehlen.

Anna Morsch.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Etuden für die obere Elementarstufe.

C. H. Döring, op. 175. Praktisches Etüden-Büchlein. Pr. Mk. 1,50.
Carl Rühle, Leipzig.

C. Czerny-Germer: Ausgewählte Etüden. Band I. Pr. Mk. 2.— davon Theil I 50 kleine Etuden.
Wilhelm Hansen, Leipzig.

Bernhard Wolff, op. 191 Die allerersten Etuden.
Raabe & Plothow, Berlin. Pr. Mk. 2,50.

H. Lemoine-Breslaur, op. 37 Etudes enfantines. Heft I. Pr. Mk. 1.
Wilhelm Hansen, Leipzig.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

Ferdinand Pfohl, Arthur Nikisch als Mensch und Künstler.

Verlag von H. Seemann Nachfolger, Leipzig.

Karl Weise, Deutscher Liederschatz. 305 Liedertexte.

Verlag von A. Anton & Co., Berlin.

b. Musikalien.

L. Birkedal-Barfod, op. 15. Leichte Studien für die linke Hand. 2 Hefte.

op. 17. Sonatine F dur.

Verlag von Wilhelm Hansen, Leipzig.

Emilio Pente, op. 9. Polonaise für Violine und Klavier.

M. Enrico Bossi, op. 1[illegible]. Flatterie. Visione. 2 Stücke für Violine und Klavier.

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand.

R. Kögele, op. 204. Königspsalm. Für 4stimmigen gemischten Chor.

Leonhard Melchers, op. 6. Die heilige Nacht. 8 Weihnachtslieder für gleiche Stimmen.

Johannes Plag, op. 26. Zwei Weihnachtslieder. Für 2 Singstimmen mit Klavier- und Violinbegleitung.

Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

Theodor Oesten, Oesten-Album. Ausgewählte Klavier-Werke. 2 Bände.

Verlag von N. Simrock, Berlin.

Hans Sitt: Sitt-Album. 8 ausgewählte Stücke für Violine und Klavier.

Hans A. Cesek, op. 23. Drei Lieder für eine Singstimme.

Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig.

Carl Buttschardt, Klavier-Studien für die linke Hand.

Verlag von Praeger & Meier, Bremen.

Géza Horváth, op. 3. Drei leichte Salonstücke für Pianoforte.

Ludwig Schytte, op. 11[illegible]. Musikalische Wanderbilder. 12 vierhändige Stücke.

op. 11[illegible]. Federzeichnungen. 12 Klavierstücke.

Verlag von Julius Hainauer, Breslau.

Adolf Ruthardt, Weihnachten. Lied von E. Humperdinck für Klavier übertragen.

Verlag von Max Brockhaus, Leipzig.

Gonzalo de J. Nuñez, op. 18. Trois Danses cubaines.

A. Adam-Laussel, op. 25. Gais Propos. Étude pour Piano.

Paul Lacombe, Vieux airs pour Piano.

Verlag von Alphonse Leduc, Paris.

Meinungs-Austausch.

Die von Prof. J. Walbrul im Meinungsaustausch No. 16 begonnenen Gedanken über das Auswendigspielen reizen mich in der Sommerfrische doch zu einigen Gegenausführungen. Leider ist es nur zu wahr, dass Spieler oft jahrelang Formen spielen, ehe sie zu einer Vergeistigung derselben gelangen. Wo aber soll der Hebel angesetzt werden? Beim ersten Anfangsunterricht? Nein! Ich nehme wie Prof. W. die Psychologie zur Beweishilfe. Allerdings kollidiere ich aber zunächst mit Prof. W. bezüglich der psychologischen Grundgesetze. Der Weg zum geistigen Erfassen eines Dinges wird durch folgende Stützpunkte markiert: Empfindung, Wahrnehmung, Anschauung, Vorstellung, Begriff. Es ist falsch zu sagen: „Begriff ist der Gedanke von der Wesenheit eines Dinges, einschliessend also auch die Merkmale. Vorstellung dagegen die endgültige Verbindung von Begriffen zu einem Gesamtbild (Formen, Figuren, Passagen, Themen)" — Die [illegible] ersten beiden Argumente Empfindung und Wahrnehmung z. B. eines Tones besitzt jedes höher entwickelte lebende Wesen. Ihn in Höhe oder Tiefe erkennen und unterscheiden können, umfasst die Psychologie mit dem Worte „Anschauung". Vermögen wir denselben Ton mit seinen Eigenschaften uns jederzeit in das Bewusstsein zu bringen, so haben wir eine „Vorstellung" von dem Ton. Der „Begriff" eines Tones schliesst, streng psychologisch genommen, das Gesamtbild, einschliesslich seine Stellung und sein Verhältnis zu anderen Tönen, in sich. Wir können uns keinen Begriff von einem Tone machen, wenn die Vorstellung desselben fehlt. Ein Begriff setzt stets eine Vorstellung voraus und nicht umgekehrt. Je tiefer und ausgeprägter eine Tonempfindung im Gehirn liegt, um so schneller und intensiver wird der Ton angeschaut, vorgestellt und begriffen. Mit anderen Worten: Je musikalischer ein Schüler ist, um so schneller wird er die musikalische Kunst verstehen und begreifen. Das Auswendigspielen setzt nun je nach der grösseren oder geringeren Befähigung an einem der psychologischen Stützpunkte ein. Die Sensitivität des geistigen Ohres eines Talentes oder Genies ist so stark, dass es schon nach den beiden ersten Vorbedingungen Musik nachzuahmen imstande ist, ohne die Eigenschaften der Töne zu erfassen (Anschauung) und die

Beziehungen derselben zu begreifen (Begriff). In der Regel wird bei der Beurteilung dieser Fähigkeit die Vorstellung mit der Wahrnehmung identifiziert oder verwechselt. Die rein geistige Thätigkeit des Vorstellens und Begreifens eines Musikstückes, also die „Theorie“, ist Sache des Lehrenden. Ein musikalisches Wunderkind vermag noch so grosse Sachen zu spielen, die 3 letzten Vorbedingungen zum Verständniss eines Stückes müssen entweder bald von einem Lehrer gegeben, oder können ohne Schule erst nach Jahren von selbst erfasst werden. Der psychologisch normale Weg, den ein Durchschnittsschüler zum Ziele des Auswendigspielens zu durchlaufen hat, ist nach meiner Ansicht folgender: man lehre zuerst Ton und Note anschauen, erkennen, d. h. also, der Schüler werde im Lesen und Schreiben der Noten geübt, besonders die richtige Oktavlage, worin er so oft irrt, und die Noten mit Hilfslinien. Den Uebergang von der Anschauung zur „Vorstellung“ bilden die Intervalle, welche zunächst in Schrift und am Instrument angeschaut resp. angehört werden, und schliesslich zur geistigen Vorstellung führen. (G e i s t i g e V o r s t e l l u n g ist, psychologisch gefasst, Unsinn, ich brauche es bloss zur Verschärfung des Wortes Vorstellung, im Gegensatz zu der Prof. W.'s Anwendung.) Die Beherrschung der Tonentfernungen dürfte zur Vorstellung eines Musikstückes schon genügen, sie ist dem Schüler eine mächtige Handhabe zur Einprägung. Noch leichter wird er natürlich zum Ziele gelangen, wenn er die höchste Stufe zum Verständniss, nämlich Begriff des Inhaltes und der Form des Musikstückes in sich aufgenommen hat. Doch ist dieses nicht unbedingt nöthig, denn Auswendigspielen ist in erster Linie Gedächtnissache, und Gedächtniss hat psychologisch n u r mit der Vorstellung zu thun. Die Stärkung und Bethätigung des Tongedächtnisses ist vorerst eine mechanische, so gut wie das Lernen eines Gedichtes. So wenig man die Kinder im zarten Alter mit Grammatik und tiefausholendem Verstehen der zu lernenden Gedichte quält, so wenig soll man das auch in analoger Weise bei dem Auswendigspielen der Tonstücke. Ich stehe hierzu im Gegensatz zu Prof. Walbrül wie auch zu Lina Ramann, deren Klavierschule auch dem Walbrül'schen Satze huldigt. „Der erste Ton, das erste Motiv müssen schon vergeistigt, d. h. dem Spieler als Einzelbegriffe näher gebracht werden.“ Der Anfangsschüler von 8—10 Jahren lernt bei mir in den ersten 2 Jahren nur die Tonanschauung (in meiner Weise erklärt), in den ersten Monaten dagegen n u r das Anfangspiel nach B r e s l a u r - s c h e r A r t beherrschen. Das Auswendigspielen läuft damit p a r a l l e l. Kann das talentirte Kind seine Stückchen bald auswendig wiedergeben, man zu! warum denn nicht? Ich muss allerdings dann als Lehrer bemüht sein, auf das Erkennen des Inhaltes und der Form der Stückchen hinzuarbeiten. Die „Untugend“, wie Prof. Walbrül das „nach dem Gehör spielen“ nennt, liegt demnach nicht auf Seite des Schülers, sondern auf Seite des Lehrers, der obiges unterlässt. Da ich das mechanische Einüben eines Tonstückes überhaupt nur nach Phrasen, soweit es geht, gestatte, geht das Auswendigspielen damit Hand in Hand. Auch der geringer Befähigte schlägt damit zwei Fliegen mit einer Klappe und dazu tritt dann noch ein allmähliches Erkennen der Analyse.

Jedenfalls werden sich einzelne meiner Ansichten doch mit denen des Herrn Prof. Walbrül in der Fortsetzung seines Artikels, die beim Schreiben dieser Zeilen noch nicht erschienen, decken.

Ludwig Riemann.
Amrum-Essen.

V e r e i n e.

Dresdener Tonkünstlerverein.

- Der D r e s d e n e r T o n k ü n s t l e r v e r e i n sandte der Redaktion den Bericht über sein 40. Vereinsjahr zu. Es ist aus demselben zu entnehmen, dass der Verein auch im abgelaufenen Jahre seinen idealen und praktischen Zielen in vollem Maasse gerecht werden konnte, er förderte die idealen Ziele durch einträchtiges, erfolgreiches Zusammenwirken, durch Pflege der Kammermusik auf allen Gebieten, durch Aufführung manches schönen, halbvergessenen Werkes und Berücksichtigung neuer werthvoller Erscheinungen. In opferwilliger Hingebung stellten sich hochangesehene Künstler zur Ausführung bereit und wo dienstliche oder andere Verhinderungen eintraten, wurden die Lücken stets durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit seitens der aktiven Mitglieder ausgefüllt. Ebenso konnte der Verein den materiellen Interessen in weitem Umfange gerecht dienen, er gewährte u. a. 400 Mk. der Unterstützungskasse des Musikpädagogischen Vereins, 150 Mk. der Krankenkasse des Allg. Mus. Vereins, 300 Mk. zu einer Freistelle am Königl. Konservatorium, 300 Mk. zu einer Freistelle an der Musikschule des Hrn. Dir. R. S. Schneider etc. — Der Gesammtbestand zählte am Schluss 705 Mitglieder, davon sind 22 Ehrenmitglieder (15 davon zugleich ordentl. Mitglieder), 29. ordentliche und 407 ausserliche Mitglieder. Der Verein hatte im abgelaufenen Jahre, ausser seiner General-Versammlung und zwei Vorstands-Sitzungen, 12 Uebungs- und 4 Aufführungs-Abende, sie fanden in den schönen Räumen des Vereinshauses, Zinzendorfstr., statt, in welches der Verein im letzten Jahre aus seinem früheren Lokal übergesiedelt ist. Aus der Uebersicht der Programme ergiebt sich die Aufführung von 40 Instrumental- und Gesangswerken, letztere nur durch die Brautlieder von Cornelius vertreten. Unter den Werken, die im Verein zum ersten Mal zur Aufführung gelangten, sind rühmenswerth J. S. Bach, K o n z e r t für 4 K l a v i e r e mit Streichorchester, ein D i v e r t i s s e m e n t von Emile Bernard, Tanz-Suite von F r a n z T u m a, S o n a t e für Piano und Violoncello von G e o r g S c h u m a n n und eine Sonate für Piano und Violine von P e r c y S h e r w o o d. Erster und zweiter Vorsitzender sind wie bisher die Herren Professoren F r i e d r i c h G r ü t z m a c h e r und G e o r g S c h m o l e.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischer), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 8.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Professor S. Jadassohn.

Von

H. Felix.

Produktives Künstlerthum und Pädagogik sind zwei Elemente, die sich nicht oft zu inniger Verbindung zusammenschliessen. Der Genius der Kunst liebt es nicht, in seinem Fluge zu den Höhen des Parnasses durch die engen Schranken des Schulzimmers gehemmt zu werden und da, wo die Noth des Lebens gebieterisch ihre Forderungen stellt, geschieht die Einbusse zumeist auf Seiten der schaffenden Kraft. „Wie Mancher unter uns", — so schreibt Louis Ehlert in seinen Briefen — „steht Morgens auf, mit leuchtenden Augen, Wangen und Stirn geröthet von einem schönen warmen Gedanken, Sehnsucht im Herzen, daraus etwas Gutes zu bilden — aus dieser reinsten Götterdämmerung rufen die Lektionen uns ab und wenn wir Abends heimkehren, sind wir rauschlos und müde." — Aber die Natur hat auch ihre Gebelaune, Stunden, in denen sie aus dem Füllhorn ihrer Gaben ihren Bevorzugten reichlicher spendet, und zu diesen Begnadeten zählt der Künstler, dessen Bild wir unseren Lesern heute vorführen. S. Jadassohn ist nicht nur ein äusserst fruchtbarer Komponist, der Schöpfer zahlreicher Werke auf den verschiedensten tonkünstlerischen Gebieten, er ist ebenso ein vorzüglicher Schriftsteller, der sein tiefes theoretisches Wissen in einer ganzen Reihe von Büchern niedergelegt hat, er ist aber auch ein ausgezeichneter Pädagoge, zu dessen Lehrstunden sich noch heut, obgleich er an der Schwelle der Siebziger steht, die Schüler aller Nationen versammeln. Und die klugen, scharfblickenden Augen ruhen noch mit derselben Hingebung auf der lernbegierigen Jugend, während die schöne Götterkraft, der seine Kunstwerke entsprungen, noch unversiegt in ihm lebt und schafft.

Den Entwicklungsgang eines solchen vielseitigen Künstlerlebens nachzuforschen, hat immer einen eigenen Reiz, wir finden aber im Jugendleben unseres Künstlers nur schlichte äussere Verhältnisse, inmitten deren er als Knabe aufwuchs, nirgends eine Komplikation zusammenwirkender Kräfte. Jadassohn ist ein intuitives Talent, das in selbstständiger Entwickelung seinen Weg gegangen ist.

Als der Sohn eines Gastwirthes, im „Goldenen Hirschen" zu Breslau, wurde Jadassohn im Jahre 1831 seinen Eltern als sechstes Kind geboren. Zart und schwächlich von Geburt, erkrankte er im 4. Lebensjahre an einer schweren Gehirnentzündung, nur die sorgsamste Mutterliebe erhielt ihn dem Leben, doch blieb er ein schwächliches Kind, das am liebsten still für sich im Hause weilte und sich fern von den munteren Spielen gleichaltriger Knaben hielt.

Von seiner 10 Jahre älteren, reich begabten Schwester Bertha empfing er die ersten musikalischen Eindrücke. Sie besass eine schöne Stimme und begleitete sich ihre Lieder und Arien auf der Guitarre. Ein Klavier, damals noch ein grosser Luxus, besass die Familie Jadassohn nicht, erst später erhielt die Schwester ein solches, und nun war es der höchste Genuss des Knaben, dem Gesang und Spiel der Schwester zu lauschen. Er konnte bis zu Thränen davon gerührt werden, aber wenn sie geendet, dann sass er selbst am Klavier und suchte, da er ja keine Noten kannte, mit den kleinen Fingern die gehörten Melodien zusammen, eine besondere Freude war es ihm, wohlklingende Akkorde anzuschlagen, dann lauschte er, das Ohr dicht an die Tasten gedrückt, ihrem langsamen Verklingen nach. Der Schwester entging das schlummernde Talent nicht, sie gab ihm den ersten Unterricht und als sie sich frühzeitig mit dem späteren Sanitätsrath Dr Eger verheirathete, drang sie darauf, dass der Bruder planmässigen Unterricht bekam. Dieser Unterricht bei tüchtigen Musikern und trefflichen Pädagogen entschied schon damals über das Lebensgeschick des Knaben, er fühlte, dass er nur in der Musik die Befriedigung seines Daseins finden würde. Trotzdem, so hat er später selbst eingestanden, machte er damals seinen Lehrern — es waren der treffliche Orgel- und Klaviervirtuose **Adolf Hesse**, der als Violinspieler berühmte **Peter Lüstner** und der ausgezeichnete Theoretiker **Max Brosig** — wenig Freude, die Gymnasialstudien in den oberen Klassen absorbirten fast seine ganze Zeit und die freien Stunden benützte er viel lieber zum Fantasiren, wie zum Ueben. Es kam hinzu, dass er selbst schon vom 14. Jahre an Unterricht ertheilen musste, die Eltern waren bei der zahlreichen Kinderschaar nicht im Stande, die theuren Privatstunden zu bezahlen, so musste er selbst schon helfend eingreifen. Aber sein Entschluss stand fest und als er mit 17 Jahren das Gymnasium absolvirt hatte, ging er nach Leipzig auf das damals im Zenith seines Ruhmes stehende **Konservatorium**, welches **Mendelssohn** im Jahre 1843 begründet hatte. Er selbst war zwar ein Jahr vorher, ehe Jadassohn kam, schon aus dem Leben geschieden, aber Männer wie **David**, **Moscheles**, **Hauptmann** u. A. hielten sein Ansehen hoch und wirkten in seinem Sinne fort. Jadassohn wurde Schüler von **Moscheles** und **E. F. Wenzel** und studirte nun mit Feuereifer. Leicht war es unserem Kunstjünger nicht beschieden, die Mittel waren knapp, er musste auch in Leipzig Stunden zu seiner Existenz geben, er erzählt, dass er in jener Zeit sich häufig nur von Kaffee und einigen Semmeln den ganzen Tag ernährt habe. Aber die Begeisterung für seine schöne Kunst liess ihn die Entbehrungen gern tragen, er fühlte auch, dass er seinem Ziele näher kam und errang sich schon im nächsten Jahre — 1849 — in einer öffentlichen Prüfung des Konservatoriums durch den Vortrag des Mendelssohn'schen E-dur Rondo's die Anerkennung seiner Lehrer.

In jener Zeit, die von Freiheitsträumen und revolutionären Ideen erfüllt war (die auch die Künste in Mitleidenschaft zogen) hatte **Liszt** seine Triumphzüge durch Europa vollendet und sich in **Weimar** niedergelassen, das durch ihn zur „Vorburg der neudeutschen Richtung" wurde. Weimar war der Sammelplatz aller hervorragenden Talente: **Bülow**, **Tausig**, **Joachim**, **Cornelius**, **Raff** u. A. und mit unwiderstehlicher Gewalt zog es auch unseren Kunstjünger dorthin. Er brach schon im Jahre 1849 seine Verbindungen in Leipzig ab und siedelte nach Weimar über.

Liszt nahm sich in seiner bekannten liebenswürdigen Weise seines neuen Schülers an, ihm gelang es, alle die noch schlummernden Kräfte zu wecken und den etwas unsteten Jüngling zu ernsteren Studien zu veranlassen. Jadassohn selbst bezeichnet die beiden unter Liszt's Führung in Weimar verlebten Jahre als die schönsten seines Lebens und rechnet die in Liszt's Kreise verlebten Stunden, die abendlichen Spaziergänge nach Belvedere zu seinen unvergesslichen Erinnerungen. Aber auch unser junger Künstler selbst, der mit seinem ernsten Streben eine ihm von der Natur gegebene, heitere, gewinnende Liebenswürdigkeit verband, wurde schnell der Liebling seiner Studiengenossen, Liszt selbst schätzte ihn sehr hoch und die Bewohner des Ortes öffneten ihm bereitwillig Thüren und Herzen.

Hier errang Jadassohn auch, unter Liszt's Leitung, seine ersten künstlerischen Erfolge, er spielte in einem Konzert die Weber'sche E-dur Polonaise, die Liszt soeben mit Orchester-Begleitung umgeschrieben hatte, mit grossem und verdientem Erfolge.

Nur ungern verliess er im Winter 1851/52 die Musenstadt, um nach seiner Heimath Breslau zurückzukehren. Hier fand der erst Zwanzigjährige in verschiedenen Konzerten reichlich Gelegenheit, sein künstlerisches Können zu bethätigen. Ein Zufall gab seinem Leben schnell eine bestimmte Basis. **Eduard Epstein**, ein Freund von ihm, der in Leipzig einen grossen Schülerkreis hatte, folgte einem Rufe nach Kiew und bot Jadassohn seinen eigenen Platz an. So siedelte er wieder nach Leipzig über und hatte in kurzer Zeit festen Fuss als Lehrer

gefasst. Seine ersten Jahre dort waren reich an virtuosen Erfolgen, er spielte in den Konzerten der „Euterpe“, eines damals sehr hoch angesehenen Kunstinstitutes, die Konzerte von Beethoven, Chopin und Weber, auch im Verein mit Riccius, welcher Dirigent der Euterpe war und Friedrich Grützmacher das Tripelkonzert von Beethoven. Seine Virtuosenlaufbahn wurde jedoch im Jahre 1854 durch eine zeitweilig eintretende Ermüdung des rechten Armes gehemmt*) und die dadurch bewirkte, unfreiwillige Musse, wohl aber auch der sich jetzt mächtig regende eigene Schaffensdrang, wurden zu einem bedeutungsvollen Wendepunkt in seinem Leben.

Jadassohn bemerkte zu seinem Schrecken, dass ihm zum Niederschreiben seiner musikalischen Inspirationen alle Vorbedingungen fehlten, er hatte bei seinen Virtuosenstudien die Kompositionstechnik fast ganz vernachlässigt und beeilte sich nun, das Versäumte nachzuholen. Er wandte sich an Moritz Hauptmann, der ihm, wenn auch nur für kurze Zeit, — er nahm im Ganzen nur 13 Stunden —, dennoch die trefflichste Anleitung zu Kompositionsstudien erteilte. Sein bestes Können jedoch schöpfte er durch eigenes gründlichstes Studium aus den Werken der Grossmeister Bach und Händel, aus denen, wie er selbst sagt, „man mehr lernen kann, als aus den besten musikalischen Lehrbüchern, meine eigenen mit inbegriffen“. Er hatte rasch erkannt, dass das wahrhaft Schöne nur in der wahrhaft schönen Form zur Erscheinung treten kann, und diese Erkenntnis trieb ihn zu so gründlichen und eifrigen Formstudien, dass er ein Meister ersten Ranges darin ward.

*) Wie wir hören, wird Jadassohn in einer Autobiographie, die im „Harmonie-Kalender“ für 1901 erscheinen wird, Näheres über sein Armleiden berichten.

Schon im nächsten Jahre entstanden in rascher Aufeinanderfolge die Motetten op. 2, die 6 später als op. 38 veröffentlichten Canone für 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung, das erste Trio für Piano, Violine und Violoncell, op. 16, die Klavierkompositionen op. 3 und 4, der 21 Psalm für Soli und Chor mit Begleitung von Blechinstrumenten op. 29, der zur Einweihung der Leipziger Synagoge am 10. September 1855 erstmalig aufgeführt wurde, — zwei Hefte Lieder und eine Symphonie in Es-dur gingen dem jugendlichen Autor, letztere nach ihrer ersten erfolgreichen Aufführung im Euterpe-Konzert, durch einen Brand verloren, so dass sie nicht im Druck erscheinen konnten.

Dem jungen Künstler war das Glück beschieden, dass er seine Werke vor die Oeffentlichkeit führen konnte, sein scharfes Ohr und eine rücksichtslose Selbstkritik machten ihn auf die Schwächen aufmerksam und spornten ihn zu immer vertieftem Studium an. Wie schnell seine Werke jedoch sich die Achtung und Anerkennung in Kunstkreisen errangen, wird am besten dadurch bezeugt, dass das Leipziger Gewandhaus, diese vornehmste Kunststätte Leipzigs, sie zu erstmaligen Aufführungen einführte, fast alle seine grösseren Werke haben dort ihre Weihe erhalten und Carl Reinecke, der Kapellmeister des Gewandhauses, trat seinen Taktstock dazu oft an den Komponisten ab. Reinecke erwies sich Jadassohn auch für seine Kammermusikwerke als hilfsbereiter Freund, indem er in den Trio's und Quartetten den Klavierpart in seiner meisterhaften Weise ausführte. Einen ähnlichen Liebesdienst erwies ihm in trefflichster Weise auch Willy Rehberg und nur ungern hat Jadassohn später den Platz am Klavier wieder eingenommen, wenn es die Gelegenheit unbedingt erforderte, als Reinecke vom Gewandhaus zurücktrat und Rehberg Deutschland verliess.

(Schluss folgt).

Die Entwicklung und die Ziele der „Musiksektion“
des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins

Von

Anna Hesse.

In der letzten Zeit ist in den Spalten dieser Zeitung häufiger der Musiksektion und ihrer Thätigkeit in den Einzelgruppen gedacht, die Aufmerksamkeit vieler Leser wurde dadurch auf sie gelenkt, wie aus mancherlei Zuschriften, welche sowohl dem Vorstand, wie der Redaktion zugingen, deutlich zu ersehen war. Gleichzeitig aber liessen alle diese Zuschriften erkennen, dass die Vereinigung theils dem grossen Publikum noch sehr unbekannt geblieben ist, theils aber über ihre Zwecke und Ziele noch viel Unklarheit herrscht, sodass es wohl geboten erscheint, wenn in den nachfolgenden Zeilen eingehend über die Entstehung und Entwicklung dieser Vereinigung und über die wichtigsten Ziele, die sie zu erreichen strebt, berichtet wird.

Die Musiksektion ist aus einer Vereinigung von Musiklehrerinnen des Frankfurter Lehrerinnen-Vereins hervorgegangen, welche von Fräulein Sophie Henkel in Frankfurt a. M. im Anschluss an den Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Verein ins Leben gerufen wurde. Den Impuls dazu hatte Frl. Henkel durch die zwei Jahr früher in Friedrichroda stattgefundene Begründung des letzteren empfangen. Die zündenden und beredten Worte der hochverehrten Gründerinnen des Allgemeinen Deutschen

Lehrerinnen-Vereins hatten damals in Friedrichroda eine hohe Begeisterung bei den anwesenden Lehrerinnen angefacht. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit war geweckt worden, das gemeinsame Streben idealen und realen Zielen entgegen stand in Aussicht. Diese Begeisterung wurde hinausgetragen nach Nord und Süd, Ost und West und die mächtig wachsende Zahl der Mitglieder gleich im ersten Jahre des Bestehens, Alles bewahrheitete das Wort

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst Du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schliess' an ein Ganzes Dich an."

Das überraschend glänzende Resultat, welches die wissenschaftlichen Lehrerinnen mit dieser Vereinigung erzielt, erweckte in Frl. Henkel den Gedanken: Sollten wir Musiklehrerinnen uns nicht auch zusammen schliessen, um ein Ganzes werden zu können, gemeinsam dahin strebend, unseren Stand zu heben, unsere Ausbildung zu vertiefen, unsere Kraft zu stählen und einen Blick für das Grosse, Allgemeine, für die geistigen Güter unserer Kunst zu gewinnen?

Verehrte Kolleginnen, es hat wohl fast eine Jede von uns das Alleinstehen in unserem Berufe, das Unklare, Unsichere in unserer Stellung schmerzlich empfunden und eine Abhilfe, einen Anschluss an gleichgesinnte, gleichwerthige Kolleginnen herbeigewünscht.

Die Gründe, dass die Musiklehrerinnen (resp. Musiklehrer) so isolirt in ihrem Berufe stehen, sind wohl hauptsächlich darin zu suchen, dass der Begriff Musiklehrerin, (resp. Musiklehrer) ein sehr dehnbarer ist, dass ein festgefügtes Standesbewusstsein nicht vorhanden, vor allem, dass das einheitliche, vom Staate gegebene Fundament fehlt, auf welchem eine gleichberechtigte Gemeinschaft sich aufbauen könnte. Die Erwägung der Gründe, dass obige Missstände nur durch festes Zusammenwirken aller Betheiligten zu heben wären, liessen Frl. Henkel bahnbrechend vorgehen, sie berief im Jahre 1892 die Musiklehrerinnen des Frankfurter Lehrerinnen-Vereins und begründete mit ihnen die erste Musiksektion, deren Bestreben sein sollte, die Interessen der Musiklehrerinnen nach jeder Richtung zu fördern und zu heben und dadurch regeren Anschluss und gegenseitigen Meinungsaustausch herbeizuführen, sowie durch Studium der einschlägigen Litteratur nach musikalisch pädagogischer Seite hin eine erweiterte Bildung zu erzielen, denn der Musikunterricht muss ja wie jedes andere Fach erziehend wirken. Aufgenommen wurden nur solche Musiklehrerinnen, die bereits durch ihr Wirken bekannt waren, oder sich durch Zeugnisse genügend ausweisen konnten.

Bald nach der Gründung dieser ersten Frankfurter Musiksektion trat Frl. Henkel mit Fräulein Hesse-Erfurt in Verbindung und nach der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins zu Blankenburg auch mit Fräulein Felten-Schwerin. In diesen drei Sektionen wurden nun zunächst drei Mal im Jahre gegebene Themata bearbeitet und ausgetauscht und somit eine gegenseitige Anregung gegeben. — Die ersten Schritte waren damit gethan und was in kleiner Vereinigung Wurzel gefasst hatte, sollte nun auf weitere Kreise ausgedehnt werden.

Im August 1895 machte Frl. Henkel mit Bewilligung der Vorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins, Fräulein Helene Lange, an alle Vorstände der damaligen 56 Zweigvereine Circulare mit der Aufforderung an die Musiklehrerinnen, sich zu vereinigen und sich den bestehenden drei Musiksektionen anzuschliessen. Die gepflogenen Unterhandlungen führten zu einem günstigen Resultat. In Breslau, Danzig, Lübeck, Zweibrücken, Darmstadt und Leipzig bildeten sich Musiksektionen. Die musikpädagogische Zeitschrift „Der Klavierlehrer" dessen Redakteur, Herr Prof. E. Breslaur, stets den Zusammenschluss der Musiklehrer befürwortet und Jahre vorher für die Gründung eines allgemeinen Musiklehrer-Verbandes gekämpft hatte, trat mit Wärme für die Vereinigung ein, es meldeten sich daraufhin auch Einzelmitglieder, unter Andern eine Musiklehrerin in New York, die ganz besonders eifrig und treu ist. Im Jahre 1896 fanden in Frankfurt a. M. zwischen dem Vorstand des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins und Frl. Henkel Verhandlungen über die Bedingungen statt, unter denen die entstandenen neun einzelnen Musiksektionen dem obigen Verein als einheitliche Gemeinschaft angegliedert werden könnten. Die vereinbarten provisorischen Statuten wurden den Einzelsektionen zur Durchberathung übersandt.

Die eigentliche constituirende Versammlung fand darauf 1897 in Leipzig statt. Die durchberathenen Statuten wurden endgültig festgestellt und ein Vorstand gewählt, und zwar Fräulein Henkel-Frankfurt a. M. I. Vorsitzende, Fräulein Hesse-Erfurt II. Vorsitzende, Fräulein Müller-Darmstadt Schriftführerin, Frau Claus-Leipzig Stellenvermittlung. Die Vertretung des Hauptvorstandes des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins in dem Vorstand der Musiksektion war Fräulein Rommel-Strassburg so freundlich zu übernehmen. — Um Missverständnisse zu vermeiden, wurde für die Gesammtheit die Bezeichnung „Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins", für die Vereinigungen in den einzelnen Städten die Benennung „Musikgruppe" gewählt.

Die allgemeinen Ziele der Musiksektion wurden dahin präzisirt: Förderung der idealen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. Betheiligung der Musiklehrerinnen an bestehenden Altersversorgungs-, Kranken- und Unterstützungskassen. Regelmässige Versammlungen der einzelnen Gruppen, in denen die allgemeinen Interessen berathen, Themen zu schriftlichen Arbeiten gestellt. Austausch der Arbeiten zwischen den Gruppen, Referate über Musikalien, Stellenvermittlung u. s. w. Jede Gruppe wählt ihren eigenen Vorstand, der die Arbeiten nach Massgabe der lokalen Verhältnisse regelt. Aufgenommen wird jede sich über ihren Bildungsgang und ihre Lehrbefähigung genügend

ausübende Musiklehrerin. Als Vereinsorgane wurden gewählt „Die Lehrerin in Schule und Haus" und „Der Klavier-Lehrer".

Der Musiksektion gehörten, wie bereits erwähnt, im Jahre 1897 neun Gruppen an. Auf der nächsten Generalversammlung im Jahre 1899 zu Danzig war sie auf 14 Gruppen angewachsen und zwar waren zu den vorgenannten noch Gruppen in den Städten Berlin, Königsberg, Rostock, Stuttgart und Halle hinzugekommen. Neun dieser Gruppen waren in Danzig durch Delegierte vertreten und aus den Berichten der Einzelnen ergab sich, dass sich in den Gruppen, je nach den lokalen Verhältnissen, ein erfreuliches, rühriges Leben entfaltet hatte. In einigen wurden anregende Vorträge gehalten, in anderen die Anfänge zu Gründungen von Hülfskassen, Bibliotheken, Stundenvermittlungen u. s. w. geschaffen.

Auf dieser Versammlung wurden wichtige Beschlüsse für die weiteren Ziele der Musiksektion gefasst, die dann Pfingsten 1900 in der Generalversammlung zu Friedrichroda zu näherer Erörterung kamen. Die beiden wichtigsten davon sind:

I. Die Forderung einer Staatsprüfung für die Musiklehrerinnen (resp. Lehrer).

II. Die Reform des Gesangunterrichts in den Mädchenschulen und Anstellung von ausgebildeten Gesanglehrerinnen an denselben.

Beide Forderungen wurden in ausführlichen Vorträgen von Frl. Henkel, Frankfurt a. M. und Frl. Müller, Darmstadt, dargelegt und lebhaft diskutiert. Es wurden zwei Kommissionen gewählt; sie haben die Aufgabe, die Themen bis zur nächsten Versammlung 1902 so weit durchzuarbeiten, dass eine Petition darüber an das Ministerium abgesandt werden kann. — Der allgemeine Bericht ergab ein erfreuliches Bild des wachsenden Interesses für die Musiksektion, eine neue Gruppe war in Bremen in Bildung begriffen und die Zahl der Einzelmitglieder auf 35, gegen 10 im Vorjahre, gestiegen. Auch die einzelnen Gruppenberichte brachten manche erfreuliche Thatsache. In den monatlichen Vereinssitzungen waren viele anregende und belehrende Vorträge, oft mit Illustrationen und erläuternden Musikvorträgen, gehalten, die meisten Gruppen haben Stundenvermittlung in's Leben gerufen, Königsberg und Frankfurt haben Hülfskassen begründet, Breslau erstrebt den Bau eines Altersheims für Musiklehrerinnen, Leipzig hat den Grund zu einer Bibliothek gelegt. Der Austausch von Arbeiten der einzelnen Gruppen über gegebene Themen aus dem Gebiet der Pädagogik, der Musikgeschichte u. a. wurde lebhaft fortgeführt. Abgesehen von der Anregung, der Vertiefung in einen speziellen Stoff, den diese eigenartige Einrichtung mit sich bringt, ist der Austausch ein weiteres geistiges Band, das die Gruppen umschlingt, die räumlich Getrennten lernen sich in ihrem gegenseitigen Wissen kennen, schlummernde Kräfte werden geweckt, mancher unverstandene Punkt zu klarer Einheit geführt.

Es erübrigt nun noch, darauf hinzuweisen, welchen materiellen Nutzen die Mitglieder der Musiksektion geniessen und welche Vortheile die Mitgliedschaft ihnen bietet.

Der Allg. D. Lehrerinnen-Verein besitzt eine Pensions- und eine Krankenkasse, zu beiden ist den Mitgliedern der Musiksektion der Beitritt unter gleichen Bedingungen wie den wissenschaftlichen Lehrerinnen gestattet. Der Beitrag der Pensionskasse (Vorstand in Berlin) richtet sich nach dem Lebensalter, derjenige der Krankenkasse, deren Vorsitzende Frau Dr. Heidt, Frankfurt a. M. ist, beträgt monatlich 1 Mk. resp. 50 Pf. und wird im Krankheitsfall 10 Mk. bezw. 5 Mk. wöchentlich Krankengeld gegeben und zwar 13 Wochen hintereinander bei andauernder Krankheit.

Eine andere Vergünstigung ist, dass die Mitglieder der Musiksektion die gleichen Vortheile geniessen bezüglich des Aufenthaltes in Bädern, Sommerfrischen, Gasthöfen etc., wie es der Allg. D. Lehrerinnen-Verein für seine Mitglieder ausgewirkt hat. Das Reise-Adressbuch, welches hierüber genaue Auskunft giebt, ist zu beziehen von Frl. Döring, Berlin N. 4, Gartenstr. 24a links.

Ferner ist eine Stellenvermittlung speciell für die Musiklehrerinnen von der Centralstelle der Stellenvermittlung des Allg. D. Lehrerinnen-Vereins eingerichtet worden. Frau Claus, Leipzig, Grassistrasse 31, steht derselben vor und giebt in liebenswürdigster Weise auf alle Anfragen Auskunft. Durch diese Stellenvermittlung ist schon mancher Segen geschaffen, verschiedenen Lehrerinnen wurden Anstellungen in Konservatorien verschafft, besonders aber Stellungen für das Ausland vermittelt.

Eine Stundenvermittlung kann jede Ortsgruppe ihren lokalen Verhältnissen entsprechend einrichten; auch hier haben einzelne Gruppen schon erfreuliche Erfolge erzielt.

Ueber alles Sonstige, auch über den Mitgliedsbeitrag, der durchschnittlich 3 Mk. pro Jahr beträgt, giebt ausser der I. Vorsitzenden auch die II. Vorsitzende, Frl. Hesse, Erfurt, Schillerstr. 27, Auskunft, sendet auf Wunsch auch die Statuten.

Es war hier nur möglich, in ganz kurzer Skizzierung die Entwicklung der Musiksektion klar zu legen, ihren augenblicklichen Stand und ihre Thätigkeit zu zeigen und auf ihre allernächsten Ziele hinzuweisen. Vieles und Grosses bleibt noch zu schaffen übrig; wir stehen überall nur erst am Anfang unseres Thuns. Meine Schilderung hat von den Sorgen und dem Darben der Musiklehrerinnen, von Konkurrenz und Brotneid kein Wort erwähnt, es galt hier nur, ein lebensvolles Bild von dem zu zeichnen, was wir erstrebt haben und was unser nächstes Bestreben ist, um die Fernstehenden anzuspornen, uns zu kräftiger Mitarbeit die Hand zu reichen. Nur durch eine grosse Gemeinschaft wird es möglich, gemeinsame *Zwecke* und grössere *Ziele* zu erreichen. Jede Kollegin, der es ernst ist mit ihrer Mission, die in treuer Hingebung im Dienst der wahren, echten Kunst arbeitet, kann durch ihre Mitarbeiterschaft beitragen, dass sich auf dem Grundstein, der von viel zu „Vollenden" unter ihnen ge-

legt, ein solider Bau erhebe, geeignet, die Schwachen zu schützen, die Strebenden zu fördern, der wahren, echten Kunst die rechte Heimstätte zu bereiten. Denken wir an unsere wissenschaftlichen Kolleginnen, die der Begründung unserer Musiksektion mit ihren Erfahrungen und ihrem Schutz so kräftig und mit uneigennützigem Entgegenkommen zur Seite stehen. Vor 10 Jahren in kleinem Kreise begonnen, zählt der Allg. D. Lehrerinnen-Verein heute 11000 Mitglieder! Unsere Gemeinschaft beträgt augenblicklich circa 450 Mitglieder, wir geben uns aber der frohen Hoffnung hin, dass der lebensvolle Gedanke, dem unsere Musiksektion ihr Entstehen verdankt, seine zündende Kraft weiter tragen wird denn nur, ich wiederhole es, in grosser geschlossener Gemeinschaft, nur wenn wir vereint zeigen, dass es uns heiliger Ernst ist mit dem, was wir erstreben, dass dasjenige, was wir fordern, ein unerlässliches Bedürfniss ist, soll anders unsere hohe, edle Kunst nicht zum Handwerk herabsinken, nur dann ist zu hoffen, dass wir vorwärts kommen und dass uns speciell für unsere beiden nächsten, oben erwähnten Ziele, über die demnächst ausführlich in dieser Zeitung berichtet werden soll, von höherer Stelle ein Entgegenkommen gezeigt wird und ein Eingehen auf unsere Wünsche, unsere berechtigten Bitten erfolgt. Wir kämpfen um die geistigen Güter unserer Kunst, aber zur Erringung kann nur der Wahlspruch als Leitmotiv dienen

Einigkeit macht stark*)

---

*) Ich hoffe, dass der Appell der geschätzten Verfasserin, Frl. Hesse, nicht ungehört verhallt, sondern dass recht viele der fernstehenden Kolleginnen der Musiksektion beitreten. Gerade für die Musiklehrerinnen, deren Stellung und Existenz auf weit unsicherer Basis beruht, als die der wissenschaftlichen Lehrerin, ist ein Anschluss an solche Gemeinschaft von unberechenbarem Vortheil. Ich lege es besonders den Kolleginnen in den kleineren Städten, die isolirter stehen und von denen mir oft Klagen über mangelnde geistige Anregung und fehlenden Unterrichtsstoff zugehen, recht dringend an's Herz, sich zu Gruppen zusammenzuschliessen oder wenigstens als Einzelmitglied der Gesammtheit beizutreten, um an den mannigfachen Vortheilen theilzuhaben. Ich hoffe, dass die dieser Nummer beiliegenden Anmeldescheine recht fleissig benutzt werden. A. M.

Zum fünfzigjährigen Aufführungs-Jubiläum des „Lohengrin."

Von

Dr. Richard Sternfeld.

(Fortsetzung folgt in nächster Nummer.)

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften. Band V. Briefe 1864–1872.

Herausgegeben von **Marie von Bülow.**

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der vorliegende Band ist der vierte in der Reihenfolge der Briefe und umschliesst in seinem ersten Abschnitt eine der bewegtesten Kampfperioden in Bülow's stets bewegtem Leben. Die Zeitspanne, die sie umfasst, die Münchener Jahre von 1864 bis 1869, zählt zugleicher Zeit zu einer der bedeutungsvollsten aus der Geschichte der Tonkunst in der zweiten Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts, es sind die bahnbrechenden Jahre für Wagner's Reformideen, für Aufführung seiner Musikdramen, und als eifrigsten Pionier finden wir Hans v. Bülow bei den vorbereitenden Arbeiten, mit seiner vollen Energie, Zähigkeit und Kraft, mit seinem ganzen heissen Kunstempfinden, seinem hochfliegenden, furchtlosen Idealismus für sie eintretend. Tristan und Isolde, die Meistersinger, diese für Wagner's Reformideen bedeutungsvollsten Schöpfungen, werden unter unsäglichen Schwierigkeiten, unter zahllosen Hindernissen und Widerwärtigkeiten von ihm einstudiert und gehen in Mustervorstellungen über die Bretter, Bülow ist die Seele von Allem, er studiert mit dem Orchester, wie mit Sängern und Sängerinnen, er führt die Korrespondenzen, er schlichtet die Differenzen mit Intendanten und Mitwirkenden, andererseits facht sein impulsives Wesen oft Stürme der Empörung in der Presse an, — es sind heisse Jahre, überreich an Aufregungen, aber auch gross und glanzvoll in endlichen Siege, nur dass unserem Helden statt des Lorbeers, der ihm gebührte, eine Dornenkrone gereicht wurde, die ihn bis zum Tode verwundete und den unstäten Erdengast auch heimathlos machte. Aber die ganze von Kampf durchtobte Zeit könnte nicht intensiver bestrahlt werden, als es durch Bülow's Briefe geschieht, sie sind der Niederschlag alles Dessen, was von aussen auf ihn einstürmte, was ihn innerlich mit Zorn und Schmerz durchwühlte, — sein heiss pulsirendes Künstlerherz, sein übersprudelndes Naturell kannte auch mit der Feder in der Hand keine Grenze und wog die Worte nicht nach konventionellen Rücksichten, jeder einzelne Brief wird zu einem Stimmungsbild seiner augenblicklichen Empfindungen, er

schreibt mit pointirter Schärfe, mit Witz und Humor, mit geisselnder Ironie, mit drastischer Rücksichtslosigkeit, er zeichnet Personen und Dinge, den Stand der Sachlage mit plastischer Anschaulichkeit, — wie aus einem Spiegel, greifbar hell, strahlt uns das Bild jener Tage aus seinen Briefen entgegen.

Bülow kam, wie bekannt, Ende des Jahres 1864 krank und elend von Berlin nach München; er hat die Absicht, eine Zeitlang den Verschollenen zu spielen. „Der vergangene Winter hat mich körperlich und geistig ruinirt," schreibt er im Januar 1865 an Frau Elisabeth Marr, „die Berufung nach München bot mir eine, ich will nicht gerade sagen, mir persönlich willkommene, Rettungsaussicht. Hätte ich allein gestanden, ich hätte mich ruhig absterben lassen. Die pflichtschuldige, philisterhafte Rücksicht auf Frau und Kinder hat mich zur Annahme bewogen. Doch nein, dass ich nicht durch Verschweigen lüge: Wagner ... bedarf meiner persönlich und sachlich. Der herrliche, tiefernste und unglaublich entwicklungsfähige junge Monarch, der ihn in der elften Stunde gerettet — und mit ihm, nach meinem Gefühle, ein wesentliches Stück Unsterblichkeit deutschen Geistes —, er zog mich mit mächtiger Sympathie in seine Nähe." — Er meldet über seinen körperlichen Zustand noch Ende Januar der Mutter: „Mit schwerem Herzen habe ich mich endlich innerlich zur Einwilligung verstanden, ein Jahr meines Lebens für ernstere Thätigkeit verloren zu geben. Ich halte mir alles irgendwie Aufregende fern, mit Virtuosität vermeide ich alles Vermeidbare, ich gehe in meiner Nothwehrtaktik so weit, mich den Leuten gegenüber, die mich ausbeuten und mir die Zeit und Laune stehlen wollen, kränker zu machen, als ich bin." — Wie Bülow jedoch diese Musse auszufüllen gedenkt, erfahren wir aus demselben Briefe: „Jetzt suche ich mir mit Mühe meine verloren gegangene Technik wiederzuerobern ..., wir bedürfen hier doch zu unserem Leben eines nicht unbeträchtlichen Nebenerwerbs meinerseits. — — Ich empfinde noch lebhaft das Bedürfniss, öffentlich zu spielen. Das stählt mir die Nerven zuweilen, frischt mir die Lust am Leben und am Musiziren auf —, was ich jetzt in ziemlichem Maasse nöthig habe. Wie das aber hier anfangen? ... Doch habe ich gestern, als ich den Aufruf des Platendenkmalkomités in der „Allgemeinen" gelesen, den Plan gefasst, eine Variation auf meine Schillerstiftungs-Bemühungen in's Werk zu setzen." Er trägt sich also bereits wieder mit Konzertplänen, hat auch schon 2 Schülerinnen, und der beginnende Kampf in der Presse lässt ihn zu keiner seelischen Ruhe kommen. Schon im Februar sah sich Bülow zu folgender öffentlichen Erklärung veranlasst: „Ein Münchener Korrespondent der „Allgem. Zeitung" beschuldigt die sogenannten „Genossen" des Herrn Richard Wagner des Missbrauchs ihrer Beziehungen zum königlichen Hof. Da unter gedachten „Genossen" ich, der Unterzeichnete, allein die Ehre gehabt habe, in derartige Beziehungen zu treten, so übe ich mein Recht aus und erkläre den anonymen Urheber jener Verdächtigung für einen ehrlosen Verläumder." — An Dr. Gille in Jena erwähnt er der Sache unter dem 6. März mit folgenden Worten: „Ausser meinen körperlichen Leiden gab es noch manch' andere Kalamität. Aus der „Allgemeinen" (der Superlativ „Allergemeinste" wäre nicht unangemessen) werden Sie ja ersehen haben, wie greulich Höflinge und Pfaffengeschmeiss Wagner und seinem Anhange mitzuspielen versucht hat." Er meldet sich im selben Briefe zu einem Besuch in Jena an, da es „mit seinem Klavierspiel bereits wieder so geht", dass er eine kleine Konzertreise unternehmen kann. Der Brief schliesst in launiger Weise: „Ich schreibe Ihnen heut so geistreich, als ob mich das Münchener Hofbräuhaus zum Doktor der Gambrinologie kreirt hätte!" —

Diese 14tägige Konzertreise fand in der That in der zweiten Hälfte des März statt, sie führt ihn über Hamburg und Berlin nach Dresden. — Mit welcher gewaltsamen Anspannung aller Kräfte, geht aus einem Briefe an die Mutter, von Hamburg datirt, hervor, worin er ihr seine Ankunft in Berlin meldet: „Im Laufe des Vormittags erwartet mich also bei Koch! — Fragt mich da nach Herzenslust aus, beklagt und bemitleidet mich aber nicht! Ich bin schrecklich nervös, und wenn ich nicht Geld brauchte, hätte ich die anstrengende Reise gar nicht unternommen." —

Kaum heimgekehrt, beginnen die Proben zum „Tristan". „Um 10 Uhr", so meldet er unter dem 10. April, „hatte ich erste Orchesterprobe von Akt 1 des „Tristan". Baron Perfall, der Hofmusikintendant, hat mich offiziell dem Orchester oktroyirt und den Herren ‚in Gemässheit von § so und so' aufgegeben, meinen Anordnungen überall Folge zu leisten. Es ging ordentlich. — Wagner war mit mir zufrieden, und ich glaube, mich in Respekt gesetzt zu haben. Morgen ist Fortsetzung, jeden Vormittag Orchesterprobe, jeden Abend Klavierprobe bei Wagner. — Die erste Tristan-Vorstellung ist vorläufig auf 10. Mai festgesetzt. Schnorr u. Mitterwurzer u. s. w. sind seit 8 Tagen hier und benehmen sich prächtig, als echte Künstler. Es sieht somit unberufen jetzt ganz hübsch hier aus." —

Man sieht die Sprungfähigkeit der Bülow'schen Natur. Sobald er in das seinem Künstlerthum entsprechende Fahrwasser geräth, schwinden alle körperlichen Rücksichten, er ist nur noch bei der Sache, und wenn dann manchmal bei den unerhörten Anstrengungen die über Gebühr gemisshandelten Nerven in unbewachten Augenblicken revoltirten, wenn seinem genialen Fluge Rücksichten auf kleinliche Aeusserlichkeiten zugemuthet wurden und er sich zu unparlamentarischen Aeusserungen fortreissen liess, so ist das bei seiner explosiven Natur wohl zu entschuldigen. Aber die Menge rechnet anders, und die Zahl der Feinde Wagner's stürzte sich wie eine gierige Meute auf jeden solchen ihr willkommenen Bissen, um Kapital daraus zu schlagen. Eine Aeusserung Bülow's wurde zu einer wahren Heerschlange von Angriffen. Bülow hatte in einer der Proben die Erweiterung des Orchesters verlangt, und als ihm darauf erwidert wurde, dass dann zum Nachtheil des Publikums mindestens 30 Sperrsitze fortgeräumt werden müssten, entfuhr es ihm: „Nun ja,

was liegt denn daran, ob 30 Schweinehunde mehr oder weniger hereingehen." — Trotzdem Bülow in den „Münchener Neuesten Nachrichten" dem Münchener gebildeten Publikum eine öffentliche Ehrenerklärung abgab und dass seine Aeusserung eine völlig unparlamentarische, ein ihm entschlüpfter unglücklicher Ausdruck gewesen, und die Redaktion die Hoffnung aussprach, dass mit dieser Ehrenerklärung die unangenehme Sache erledigt, hörten die Hetzereien und Drohungen nicht auf, Bülow hatte lange an den Nachwehen zu leiden.

Einige eingeschobene Briefe Wagner's kennzeichnen dessen Stimmung bei den vorbereitenden Proben und die Bedeutung, die er Bülow dabei zuerkannte. „Ich hatte eine kurze Zeit", schreibt er, „in welcher ich wirklich zu träumen glaubte, so wunderschön war mir zu Muthe. Es war dies die Zeit der Proben zum „Tristan". Zum ersten Mal war ich hier mit meiner ganzen vollen Kunst wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet. So musste es einmal sein! Edel, gross, frei und reich die Anlage der ganzen Kunstwerkstatt ein wunderbar vom Himmel mir beschiedenes Künstlerpaar, innig vertraut und liebevollst ergeben, begabt zum Erstaunen — — Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit die erste Aufführung — ohne Publikum, nur für uns — als Generalprobe ausgegeben, glich der Erfüllung des Unmöglichen." — Ueber Bülow's Leistungen schrieb er „Um mir den fördernden Ueberblick über die Leistungen der Gesammtheit zu erleichtern, ist mir mein lieber Freund Hans v Bülow für die Leitung des Orchesters beigegeben. Gerade er, der einst das Unmögliche leistete, indem er einen spielbaren Klavierauszug dieser Partitur zu Stande brachte, von dem noch Keiner begreift, wie er dies angefangen hat Ihn, der mit dieser so vielen Musikern noch räthselhaft dünkenden Partitur bis zum Auswendigwissen jedes kleinsten Bruchtheiles derselben vertraut ist und meine Intentionen bis in ihre zartesten Nuancen in sich aufgenommen hat, — dieses zweite Ich zur Seite, kann ich mit jeder Einzelheit der musikalischen wie scenischen Darstellung mich in der zutraulichen künstlerischen Stimmung befassen, wie sie nur der liebevolle Verkehr mit innig befreundeten Künstlern selbst ermöglicht." —

Die oben erwähnte „Generalprobe" fand am 11 Mai in Kostüm unter Anwesenheit des Königs und mehrerer 100 Eingeladener statt, vor derselben hielten Wagner und Bülow Ansprachen an die königliche Hofkapelle, ersterer erläuternd, dass er den Taktstock an Bülow für die Aufführung übergiebt, Bülow sich in der seinigen als „den zeitweiligen Dirigentenstab Richard Wagner's" bezeichnend. — In einem von Richard Pohl geschriebenen Artikel „Die Tristanfahrt" hören wir die weiteren Ereignisse, — durch die Erkrankung der Hauptdarstellerin wurde Alles in Frage gestellt. Es heisst „Jetzt war nun der 15. Mai 1865 gekommen und wir standen nicht unvorbereitet an der Schwelle des Ereignisses. Wer die Tristan-Partitur nicht im Kopfe hatte — und es besitzt nicht jeder das Riesengedächtniss und Talent Hans v Bülow's, der den ganzen Tristan nicht nur auswendig spielen, sondern auch dirigiren konnte, der hatte sie entweder in Händen oder vor Jahren schon studirt und wusste, was er zu erwarten hatte. Leider war die erste Aufführung schon vorüber! Mit dieser Nachricht empfing uns zu unserem Staunen Hans v Bülow Die Generalprobe war in der That als erste Aufführung zu betrachten. Sie soll in allen Theilen so musterhaft gewesen sein, die Sänger sollen mit so wunderbarer Hingebung und Begeisterung gesungen haben, dass wir Alle, die wir nicht so zeitig in München eintreffen konnten, um sie zu hören, mit verzeihlichem Neid den Bericht jener wenigen Glücklichen anhörten, welche ihr Stern am 11 Mai bereits hierher geführt."

Pohl schildert die Zwischenzeit in München „Am Vormittag war der Sammelpunkt bei Bülow, am Nachmittag in Wagner's reizender Villa — Bülow, der Unermüdliche, Unerschöpfliche theilte uns freigebig von seinen musikalischen Schätzen mit, was wir hören wollten! Auf seinem Flügel liegt immer das Neueste der musikalischen Litteratur, und in seinem Kopfe steckt alles Uebrige, was nicht auf dem Flügel liegt." —

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Früher als im Konzertsaal begann die Wintersaison in den dramatischen Musikaufführungen, und hier sind es gewöhnlich die das leichtere Repertoir pflegenden Bühnen die vorangehen. Die Hofoper lässt sich in vornehmer Sorglosigkeit Zeit es giebt immer noch genug Fremde und Einheimische, die auch ohne Premieren das Haus füllen, und oft iben gerade hier recht fragwürdige Vorstellungen älterer Werke die sommerlichen Ferien ab. Diesmal begnügt sich auch das Theater des Westens uns im bekannten Rahmen eine Reihe neuengagirter Künstler vorzuführen. Es befinden sich darunter tüchtige Kräfte, wie die Koloratursängerin Frl. Heymann oder der Baritonist Herr Waschow Vorläufig sind es also die musikalischen Bühnen zweiten Ranges, die unsere Aufmerksamkeit durch Novitäten in Anspruch nehmen.

Seit diesem Herbst besitzt Berlin, wie einst, zwei Operettentheater, das Centraltheater, in das vor zwei Jahren der langjährige Leiter des Hum-

burger Carl-Schulze-Theaters, José Ferenczy, eingegangen ist, und das Friedrich Wilhelmstädtische, das sein früherer Direktor, Julius Fritzsche, nach einem wenig glücklichen Interregnum wieder übernommen und seiner ursprünglichen Bestimmung, der Operette, zurückgegeben hat. Die Frage, ob ein Bedürfniss nach einer solchen Konkurrenz vorhanden ist, muss leider verneint werden. Die Blüthezeit der Operette liegt längst hinter uns. Es fehlt an neuen Erfolgen, es fehlt an geeigneten Interpreten. Die Meister der leichten Muse, die uns in den siebziger und achtziger Jahren mit einer Fülle graziöser und origineller Werke beschenkten, sind ausgestorben, die Zeit der flotten Soubretten, der temperamentvollen und eigenartigen Komiker ist vorüber, das Interesse des Publikums, das einst sich so lebhaft für dies Genre regte, ist beträchtlich herabgemindert. So fristet die selbständige Operette nur noch ein kümmerliches Dasein, wo sie nicht in ihren besseren Exemplaren ganz in den Spielplan der Opernbühnen aufgegangen ist, und der Retter, der ihr etwa neu erstehen würde, wäre wirklich ein Retter in der Noth.

Bemerkenswerth ist, dass Frankreich, die Heimath der Buffo-Oper, schon längst nicht mehr unsere Bezugsquelle ist. Während man in Paris die Neigung hat, sich auf das Vaudeville, den Schwank mit Gesangseinlagen, zurückzuziehen, entstammen die Berliner Novitäten fast ausnahmslos dem einst von Offenbach befruchteten Wiener Boden, oder sie werden neuerdings aus England importirt. Die beiden Premieren der genannten Theater sind dafür typisch, in dem einen kam „Tugendring“ von Louis Roth (Wien), in dem anderen „Der griechische Sklave“ des erfolgreichen Geisha-Komponisten Sidney Jones zur Aufführung. Roth ist ein gewandter, technisch durchgebildeter Musiker, dem nur die Erfindung nicht reich genug fliesst, um sich von Wiener Schablone freizuhalten. Jones' Musik wiederum wirkt auf uns origineller durch ihre Anlehnung an die englischen Volksweisen, aber sie zeigt sich gar zu abhängig von dem Vorbilde Sullivans, dessen „Mikado“ die ganze Richtung eingeleitet, dessen Feinheit aber von seinem Nachahmer nicht erreicht wird. Beide Richtungen sind Abzweigungen vom Stamme der ursprünglichen Operette, aber beide neigen sich entgegengesetzten Zielen zu.

Die Wiener Operette brachte dadurch, dass sie die musikalische Tanzform, im Besonderen den Walzer, bevorzugte, mitunter einen einseitigen Zug in das Genre, zugleich aber regt sich darin das Bestreben nach einer gewissen Verfeinerung, einer grösseren Solidität. Dieselben Gebilde, ja Wendungen begegnen uns unaufhörlich, fast schablonenhaft, aber die Mittel sind bereichert, das Ausdrucksmittel vermehrt, neben der Koupletform steht das musikalische Duett und das Finale, das sich oft vom Opernfinale kaum noch unterscheidet. Den Wiener Komponisten schwebt so etwas wie ein deutsches Singspiel vor, der Ausblick nach der „komischen Oper“ ist unverkennbar. Zuweilen steht nur das Textbuch mit seinem krassen Unsinn jenseits der ästhetischen Grenze.

Ganz im Gegentheil dazu zielt die englische Operette abwärts. Sie ist die Volksmusik der Singspielhallen, deren Elemente sie in sich aufgenommen hat, und die im Grunde immer auf den Matrosen- oder Niggertanz zurückzuführen ist. Auch hier spielt der Tanz eine hervorragende Rolle, jedoch nicht der kultivirte Gesellschaftstanz, sondern der auf den Geschmack einer rohen Menge berechnete excentrische Tanz der englischen Artisten. In dieser Vergröberung werden von den Darstellern Dinge verlangt, die man sonst nur auf Specialitätentheatern zu sehen gewohnt ist, und das Aufgebot an Massen, Beleuchtungseffekten, blendenden Dekorationen und Kostümen droht das Genre vollends auf ein Wintergarten-Niveau herabzudrücken. Das Textbuch giebt nur für all dies den Rahmen her. Dem Komponisten ist es überlassen, hier und da einen feineren und interessanteren Ton aufrecht zu erhalten. Von der Anmuth und dem Esprit der Operette, wie sie die Franzosen zu pflegen verstanden haben, ist bald in beiden Lagern die letzte Spur verschwunden.

Die beiden neuen Werke, die uns zu diesen Betrachtungen Veranlassung geben, klassificiren sich demnach ganz von selbst. Der „Tugendring“ verdient den Vorzug als ernsteres, feiner gearbeitetes harmloseres Bühnenstück, um so mehr, als das von Hirschel verfasste Textbuch eine hübsche Idee in geschickter und zum Theil einiger Weise verwendet. Auch die Darstellung hielt sich auf achtungswerther Höhe: ein sorgfältig studiertes Ensemble, treffliche Stimmen und in Herrn Josephi ein Vortragskünstler ersten Ranges, der nicht nur den humoristischen, sondern auch den sentimentalen Ton meisterlich beherrscht. Diese freundliche Wohlanständigkeit des Stückes ist zugleich auch seine Schwäche. Die Autoren haben sich zwischen zwei Stühle gesetzt. Für die Ansprüche der komischen Oper reicht die Erfindung nicht aus und für burleske Wirkungen fehlt es an Frische und musikalischem Witz. Was das Publikum in solchen Stücken sucht, findet es viel mehr in der Novität des Central-Theaters, das aus seinem Charakter als bessere Specialitätenbühne gar kein Hehl macht. Hier ist auch die Darstellung eine viel pointirtere, der ganze Ton mehr auf das Variétémässige gestimmt. Der einschmeichelnde Liedvortrag einer Soubrette, die gewagten Excentricitäten einer Tänzerin, die behagliche Breite derber Possenkomik wirken um so besser, als der Rahmen, in dem alle diese Dinge sich präsentiren, an ausgesuchter Eleganz nichts zu wünschen lässt und der Komponist — der uns hier in erster Linie interessirt — manche wirksame, prickelnde Nummer seiner Partitur einverleibt hat. Besonders vornehm ist die Musik freilich nicht, auch dort, wo sie nicht die erwähnten Anklänge an englische Nationalweisen bringt, kaum originell, aber sie ist niemals langweilig, hier und da sogar von grosser Frische, zuweilen nicht ohne Anmuth. Mit Ausnahme eines grösseren Finalsatzes, der aus dem Stil fällt, ist Alles kurz und knapp gehalten. Man darf also sagen, dass von den beiden Novitäten der „Tugendring“ die gediegenere, der „Griechische Sklave“ die amüsantere ist.

Ob dergleichen Stücke längere oder kürzere Zeit auf dem Spielplan bleiben, für die Zukunft der Operette ist nichts damit gewonnen. Weder der Deutsche, der sie versentimentalisirt, noch der Engländer, der sie vulgarisirt, scheinen sonderlich berufen, an ihrer Fortentwicklung mitzuarbeiten. Vielleicht hat die Operette als selbstständiges Genre nur in Frankreich Existenzberechtigung. Hier allein hat sie auch historische Beziehungen, während sie in den anderen Ländern nur eine Nachahmung ist. Wie hundert Jahre früher die Opera comique, so ging die Buffo-Oper Hervé's und Offenbach's aus volksthümlichen Elementen hervor, und nur in Frankreich ist der Sinn für ihren eigenthümlichen Stil angeboren und noch heute in den Schaffenden wie in den Darstellern so recht lebendig. Deshalb wird man gut thun, den Blick auf das Nachbarland zu richten, von dem zurück früher oder später wieder neue Anregungen auf diesem Gebiete ausgehen werden.

Dr. Leopold Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

— Im Palais des Congrès in Paris haben die Herren Charles Richet und Carvalho ein 3½jähriges Wunderkind, den kleinen Spanier Pepito Rodriguez Ariola, vorgeführt. Der Kleine spielt auf dem Klavier selbstgefertigte Transscriptionen von Melodien, die er gehört, und giebt ausserdem eigene Kompositionen zum Besten. Wenn dieselben auch nicht gerade gross angelegt sind, so muss man doch bei einem so jugendlichen Alter über das Gebotene staunen, zumal da der kleine Komponist ein Stunde gehabt hat und Alles aus sich selbst heraus spielt und komponirt.

— Heinrich Zoellners Musikdrama „Die versunkene Glocke" bricht sich immer weiter Bahn. Neuerdings haben sich die Stadttheater in Augsburg, Danzig, Erfurt, Leipzig, Magdeburg, Metz, sowie das Hoftheater in Schwerin zur Aufführung entschlossen, während das Theater des Westens in Berlin-Charlottenburg, die Hoftheater in Hannover und Kassel und die Stadttheater in Lübeck und Bremen bereits eine Reihe erfolgreicher Aufführungen veranlasst haben.

— Herr Prof. Georg Vierling, der renommirte, seit Jahren in Berlin lebende Komponist, beging am 5. September die Feier seines 80. Geburtstages und erhielt anlässlich desselben den preussischen Kronenorden 4. Klasse verliehen.

— Auf der Pariser Weltausstellung wurden mit grossen Preisen ausgezeichnet die Musikalien-Verlagsbuchhandlungen Breitkopf & Härtel und C. F. Peters in Leipzig, sowie B. Schott's Söhne in Mainz, die Offizin für Notenstich von C. G. Röder in Leipzig.

— Die in Elberfeld, Barmen und Köln a. Rh. mit durchschlagendem Erfolge und sehr oft gegebene Oper „Mandanika" von Gustav Lazarus gelangt auch in dieser Saison wieder an den genannten Bühnen zur Aufführung. Das Mainzer Stadttheater hat „Mandanika" zur demnächstigen Aufführung erworben. Der prachtvoll ausgestattete Klavier-Auszug der Oper, sowie 2- und 4händige Melodienreihen nebst Orchester-Arrangements sind im Verlage der vortrefflichen Münchener Firma Jos. Aibl, Verlag, erschienen.

— In Prof. E. Breslaur's Konservatorium, Direktion Gustav Lazarus, hat der Unterricht nach den Sommerferien wieder begonnen. Bei mässigen Bedingungen gewährt das vortrefflich geleitete Institut vollständige musikalische Ausbildung von den ersten Anfängen bis zur Konzertreife. Eine Spezialität der Anstalt ist das Seminar, aus dem eine grosse Reihe ausgezeichneter Lehrkräfte hervorgegangen sind. Der Eintritt kann jederzeit erfolgen. Prospekte gratis. Das Konservatorium befindet sich jetzt in den erweiterten Räumen Luisenstrasse 36, Berlin NW.

— In Rom ist am 29. August der Bibliothekar der Akademie von Santa Cecilia, Professor Dr. Adolf Berwin, im Alter von 55 Jahren gestorben. Berwin, der aus Posen stammte und in Berlin philosophische und ästhetische Studien getrieben hatte, war in jungen Jahren nach Rom gekommen, wo er durch seine gediegenen Kenntnisse in der musikalischen Litteratur und durch seine hervorragenden Leistungen als Pianist schnell die Aufmerksamkeit der Fachkreise erregte. Als das italienische Unterrichtsministerium in der Mitte der siebziger Jahre daran ging, die an seltenen Stücken reiche, aber unter päpstlicher Herrschaft völlig verwahrloste Bibliothek der Musikakademie von Santa Cecilia zu ordnen, um sie für musikgeschichtliche Studien nutzbar zu machen, übertrug man bei dem Mangel geeigneter italienischer Kräfte die bedeutsame Aufgabe dem jungen deutschen Gelehrten. Berwin hat sich seiner Aufgabe glänzend entledigt und im weiteren Verlauf seiner Thätigkeit eine moderne Musikbibliothek bei der Akademie angelegt, die sich an Vollständigkeit und Reichhaltigkeit mit den meisten Sammlungen gleichen Charakters messen kann. Der stille, in fast gänzlicher Zurückgezogenheit seinen Studien lebende Gelehrte war in Rom nicht gerade volksthümlich, um so höher war die Anerkennung, die ihm von seinen Kunstgenossen und so begeisterten Verehrern der Musik, wie die Königin Margherita ist, zu Theil wurde.

— In Weimar hat sich die früher auch hier wohlbekannte Violinvirtuosin Arma Senkrah (eigentl. Harkness), die Gattin des Rechtsanwaltes Hoffmann, durch einen Revolverschuss in's Herz getödtet. Der Beweggrund zur That ist unbekannt.

— Das **Waldemar Meyer-Quartett** beabsichtigt auch für die nächste Wintersaison sechs **Populäre Konzerte** an. Der Führer desselben ist erfreulicher Weise von seiner Krankheit vollständig wieder genesen. Zugesagt haben ihre Mitwirkung **Ferruccio Busoni, Felix Dreyschock, Heinrich Lutter, Elisabeth Jeppe** und **Eva Lessmann**.

— Die Firma **Linke, Gedenschroeger & Co.**, Pianofortefabrik, Berlin SO., Elisabethufer 11, hat sich eine **Jugend-Klaviatur** patentiren lassen, die für Kinder im zarten Alter und für kleine Hände, denen das Spannen einer Oktave schwer wird, berechnet ist. Die Abweichung des Baues der Instrumente bezieht sich nur auf die Klaviatur, die Claves sind soviel schmaler, dass die Klaviatur bei 7 Oktaven nur eine Breite von 1 Meter besitzt, während sie bei den gewöhnlichen Instrumenten eine solche von 1,18 Meter hat. Die Oktave der Jugend-Klaviatur hat genau den Umfang einer Septime der gebräuchlichen. Herr Linke hat die Einrichtung getroffen, dass die Jugend-Klaviatur später mit einem geringen Kostenaufwand (60 Mk.) gegen eine grosse vertauscht werden kann. Die Neuheit dürfte sich als praktisch und zweckmässig erweisen, den zarten Fingern werden keine bedenklichen Spannungen zugemuthet, die Auswahl in der Litteratur ist grösser und das Umlernen von der kleinen zu der grossen Klaviatur wird keine besonderen Schwierigkeiten machen. In den Geschäften von **Georg Hoffmann**, Leipzigerstr. 30, **Ernst Müller**, Potsdamerstr. 115, und **T. Machelet**, Potsdamerstr. 124, stehen Klaviere mit Jugend-Klaviaturen zur Ansicht und ladet Herr Linke zur Besichtigung derselben alle Musiklehrer ein.

— Zu dem geplanten **Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal**, welches hier am Goldfischteich im Thiergarten errichtet werden soll, hat die Berliner Stadtverordneten-Versammlung einen Beitrag von **15000 Mark** bewilligt, sodass der ganze bisher noch fehlende Betrag zu dem Denkmalfonds gedeckt ist.

— Die Firma **Breitkopf & Härtel** hat auf dem Gebiet der **musikalischen Gesammtausgaben** in den letzten Jahren eine ausserordentlich rege, nicht genug zu rühmende Thätigkeit entfaltet. Begonnen und beendet wurden die vollständigen Gesammtausgaben der Werke von **Palestrina, Schütz, Mozart, Schubert, Lanner, Johann Strauss, Mendelssohn, Chopin** und **Schumann**, gleichfalls kam im letzten Jahre die grosse **Bach-Ausgabe** zum Abschluss, an der ein halbes Jahrhundert gearbeitet worden ist. Im Erscheinen sind noch die Werke **Orlando di Lasso's, Sweelinck's** und **Grétry's**. Jetzt kündigt die Firma die demnächst beginnende Gesammtausgabe der Werke des Spaniers **Thomas Ludwig von Victoria** (um 1540—1613) an. Der angesehene spanische Musikgelehrte **Dr. Felipe Pedrell** hat sie zur Drucklegung vorbereitet, sie wird aus 8 Foliobänden bestehen und im Jahre 1904 vollendet sein. Der Preis des einzelnen Bandes stellt sich auf 15 Mk.

— Das **Stern'sche Konservatorium** wird am 10. und 11. November die Feier seines 50jährigen Bestehens (gegründet 1. November 1850) begehen. Am Sonnabend, den 10. November, werden im Beethovensaal Vormittags 11½ Uhr ein Festakt und Lehrervorträge, Abends 7½ Uhr Vorträge jetziger Schüler stattfinden. Am Sonntag, den 11. November folgen Mittags 12 Uhr im Theater des Westens eine Opern- und Schauspiel-Aufführung, Abends 7½ Uhr im Beethovensaal Vorträge früherer Schüler. Nach diesem Konzert wird ein Festbankett die Theilnehmer an der Feier im grossen Saal der Philharmonie vereinigen. Frühere Lehrer und Schüler, sowie Freunde der Anstalt, die den Veranstaltungen beiwohnen wollen, werden eingeladen, sich bei Prof. **E. E. Taubert**, Bernburgerstr. 22a, rechtzeitig zu melden.

— Am 1. Oktober erscheint im Verlage von **Carl Merseburger**, Leipzig, eine neue Zeitung **„Deutsche Gesangskunst“**, Fachzeitschrift für Sänger, Gesanglehrer und Musikdilettanten, unter Redaktion von **Dr. P. Bruns-Molar**, die, wie der Titel besagt, die Interessen der Gesangswelt vertreten will und alle Gebiete der Gesangskunst und Gesangspädagogik behandeln wird. Die erste Nummer wird an grösseren Artikeln enthalten: Historische Entwicklung des Ziergesanges, von **Dr. R. Batka**, Kunstgesangliche Briefe aus Italien von **Molar**, Nietzsche in seinem Verhältniss zu R. Wagner, von **Dr. Lotis**, ferner Kritik, Streitfragen, Personalien u. s. w. Wir kommen nach Erscheinen der ersten Nummer ausführlicher auf das daher sehr zeitgemässe Unternehmen zurück.

— **Ehrlich's Musikschule** in **Dresden** (Direktor **Paul Lehmann-Osten**), wurde im Jahre 1878 gegründet und im letzten Schuljahre von 123 Schülern und Schülerinnen aus allen Weltgegenden besucht. In der Anstalt wird nicht nur die Ausbildung von Berufsmusikern gepflegt, sondern speziell auch der Pflege der Hausmusik die grösste Sorgfalt gewidmet. Im eigenen Grundstück stehen ein Konzertsaal und 17 Lehrzimmer, die allen Ansprüchen (auch in sanitärer Hinsicht) gerecht werden, zur Verfügung. Auch hat Ehrlich's Musikschule vor vielen anderen Musikinstituten den Vorzug, dass der Einzelunterricht durchgängig eingeführt ist. Klassenunterricht wird nur ertheilt in Theorie, Klavierensemblespiel, Chorgesang, Italienisch (besonders für alle Singenden sehr wichtig), Deklamation (zur Erlernung einer dialektfreien Aussprache), Musikgeschichte, Orchesterspiel, dramatischer Darstellung, Direktionsübung und in französischer und englischer Sprache. Diese Klassenkurse beginnen am 1. Oktober unter Leitung hervorragender Lehrkräfte und zu günstigsten Bedingungen. Deutsche und englische Prospekte und Programme zu Schulaufführungen erhält man kostenlos und den Jahresbericht sowie das vom Direktor erschienene Abhandlung „Die klassische Musik für Klavierspielende“ für je 20 Pfg. durch das Sekretariat, Dresden, Walpurgisstrasse 16. Letztere Schrift sei allen Musikfreunden, besonders aber der klavierspielenden Welt, zur Beherzigung empfohlen.

— Die Begründung der Internationalen Musik-Gesellschaft, die im Frühjahr vorigen Jahres angeregt wurde und im Herbst fest konstituirt, hat sich eines überraschenden Erfolges zu erfreuen gehabt. Sie zählt z. Z. beinahe 700 Mitglieder und ist über alle Länder der Erde verbreitet, sie darf sich dazu der Ehre rühmen, dass sie die vornehmsten Vertreter des tonkünstlerischen Lebens zu ihren Mitgliedern zählt. Ausserdem haben mehrere Staatsministerien und eine grosse Zahl staatlicher Anstalten und Vereine die Mitgliedschaft erworben, endlich noch sind bedeutende Vereine, wie die Londoner Musical Association und die Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, in ein besonderes Kartellverhältniss zur I. M.-G. getreten. Die Publikationen bestehen in der monatlich erscheinenden „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft“ und dem alle Vierteljahr erscheinenden „Sammelbande“. Letzterer dient der Musikforschung älterer und neuerer Zeit und schliesst kompilatorische Arbeiten gänzlich aus. Die „Zeitschrift“ berichtet über das Musikleben aller Kulturlande, bringt Aufsätze zur Reform im tonkünstlerischen Leben, weiter eine umfassende Uebersicht über die musiklitterarische Thätigkeit der Gegenwart, Berichte aus der Vereinsthätigkeit der Gesellschaft u. s. w. Der Jahresbeitrag beträgt 20 Mk., die Mitglieder erhalten sämmtliche Publikationen frei zugestellt.

Bücher und Musikalien.

Max Reger, op. 20. Fünf Humoresken.
— op. 32. Sieben Characterstücke.
— op. 36. Bunte Blätter, 9 kleine Stücke.
— op. 44. Zehn kleine Vortragsstücke.
Fünf Specialstudien nach Chopin'schen Werken für Pianoforte.

J. Aibl, München.

Wenn man das op. 32 durchgespielt hat, überzeugt man sich sofort, dass man es mit einem sehr bedeutenden Talente zu thun hat. Zweierlei fällt vor allem auf: die scharf profilierte zielbewusste Persönlichkeit und der tiefe Ernst, der leidenschaftliche Zug. Um Reger durch Hinweis auf bekannte Persönlichkeiten zu charakterisieren, könnte man sagen, dass er an Brahms und an Schumann erinnert. Damit ist aber nicht gesagt, dass er diese Komponisten imitiert: im Gegentheil, das Sympathische an ihm ist gerade der Geist eigener Initiative, den er besitzt, der Vergleich soll nur andeuten, in welchen Stimmungen er sich bewegt. Einerseits ein düsteres, wildes Ringen, das auch in starres Brüten verfällt — andererseits ein grimmiger Humor, öfter bitter als heiter lachend oder auch übermütig an Contrasten.

In rein musikalischer Beziehung ist die Harmonik höchst bemerkenswerth. Sie ist reich, neu, nichts weniger als „träge“, oft überraschend, namentlich in manchen Akkordverbindungen. Sie ist überhaupt das treibende Moment in Regers Musik, die melodische Zeichnung erscheint oft abhängig von der harmonischen Fortschreitung, ja zeitweise nur in letzterer enthalten. Dies ist nur eine Feststellung der Thatsachen, kein Tadel, denn die „hübsche“ Melodie an sich allein ist dann doch zu ermüdend, bei so reicher Harmonik ist aber das Gähnen ganz ausgeschlossen. Pulsierendes Leben besitzt auch seine Rhythmik, welche höchst interessante „Verschiebungen“ aufweist. In den humoristischen Stücken macht sich eine gewisse Vorliebe für den $^3/_4$ Takt bemerkbar.

Der Klaviersatz ist mehr allgemein musikalisch als speziell pianistisch. Er hält sich aber durchweg in satten Farben und bietet dem Pianisten interessante, nicht leichte Aufgaben. Er liegt nicht immer bequem, geht aber nie auf virtuose Wirkungen hinaus. Ein interessantes technisches Problem bietet No. 2 in op. 32.

Neben op. 32 erscheint op. 20 harmloser, aber sprühendes Leben ist auch hier enthalten. Op. 44 ist jedoch viel weniger harmlos als der Titel erwarten lässt. Der Komponist scheint wirklich an schwächere Spieler gedacht zu haben, wie man aus dem reich angegebenen Fingersatz ersieht (der übrigens von geradezu rührender Unbeholfenheit ist, man sieht, dass der Autor sich wenig mit der Prosa der Tasten abgegeben hat). Aber musikalisch sind die Stücke so kompliziert und die Stimmung so tief oder launisch, dass schon reifere, technisch „darüber stehende“ Spieler nöthig sind, um sie angemessen vorzutragen.

Dass er aber auch technische Probleme zu erfinden weiss, zeigt Reger in seinen Specialstudien nach Chopin. Offen gesagt, bin ich kein Freund dieser „Erschwerungen“. Ich vermag nicht einzusehen, warum man, seit Brahms die F-moll-Etude „erschwerte“, sich mit Vorliebe Chopin'scher Stücke bedient zu diesen Kunststücken. Aber abgesehen vom Prinzip, bewundere ich aufrichtig die kontrapunktische Kunst, die Reger bei der Ausschmückung des Originals aufwendet. Das schwirrt von Durchgangsnoten, Vorhalten, Verdoppelungen — ein prächtiges Feuerwerk. Aber so schwer ausführbar dass ich fast die Möglichkeit einer ganz korrekten Ausführung im richtigen Tempo bezweifeln möchte. Der Gedanke aus der Terzenetüde durch Umkehrung der Stimmen eine Sextenetüde zu machen, ist zwar sehr geistreich, giebt aber theilweise sehr unschöne musikalische Resultate, abgesehen davon, dass

manche Passagen in der Sextenlage nicht glatt fortgeführt werden können und dann einen erzwungenen Sprung machen müssen.

Jedem Musiker sei aber die Beschäftigung mit Reger auf's wärmste empfohlen. Es ist eine kräftigende Erscheinung, vollblütige, starke, theilweise sogar tiefsinnige Musik. Leider ist im Konzertsaal kein rechter Platz für diese Art Musik. Sie verlangt eine sehr ernste Gesinnung und hohe Auffassung der Kunst seitens der Zuhörer. Das Publikum könnte aber zu solcher Musik erzogen werden, denn an seiner Bildungsfähigkeit muss man nicht zweifeln, nur seine Bildungsstufe steht nicht immer auf der erwünschten Höhe.

J. Vianna da Motta.

Julius Bercht. Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier.

Albert Stahl, Berlin.

Bercht's Musik, zu der ihm Gedichte von Liliencron und Geibel die Anregung gaben, ist sehr zart, fast weiblich und in so knappem Rahmen gefasst, dass man nur ein angedeutetes, aber kein deutlich erkennbares Bild von der Komponistenpersönlichkeit ihres Urhebers empfängt. Von der musikalischen Erfindung Bercht's hat man den Eindruck der Unwillkür — jedenfalls ein Vorzug. Doch dürfte sich mit diesem Vorzuge erst dann Fertiges leisten lassen, wenn es Bercht gelingt, ihn mit dem Kunstverstande zu verbinden. Sollte das einmal der Fall sein, kann man erwarten, dass z. B. die charakteristischen Anapäste zu Anfang eines jeden Verses des Geibel'schen Gedichtes „Goldene Brücken seien alle Lieder mir" nicht übersehen werden, wodurch unwichtige Wörter, die im Verhältniss zu ihrer Bedeutung im Satze zu grosse Ausdehnung in der Melodie, wie sie bei Bercht vorkommt, gar nicht erreichen können und der Rhythmus weniger wacklig würde. Zum wackligen Eindruck des Rhythmus trägt ausserdem Bercht's übergrosse Anwendung der Synkope bei; letztere sollte er auf ein geringeres Maass beschränken und sich dafür eine mehr in's Einzelne gehende Durcharbeitung in Bezug auf die Schönheit der melodischen Linie angelegen sein lassen.

Georg Schmerberg „Den Samen edler Lehren" Zur Gedächtnissfeier für einen verstorbenen Lehrer für gemischten Chor.

Psalm 100 „Jauchzet dem Herrn alle Welt" für Sopran, Alt, Tenor und Bass vornehmlich für Chöre höherer Lehranstalten.

Albert Stahl, Berlin.

Echte Schulmusik, des Komponisten regelrechte Handhabung des Satzes hat im Grunde genommen nur Lehrmusik zu Tage gefördert. In dem für eine Gedächtnissfeier bestimmten Liede, als dessen Textverfasser Otto Girndt genannt ist, befinden sich die Verse „Wer ein Geschlecht zur Wissenschaft erzieht, der hat die Menschheit mit erzogen". Glücklicherweise ist dieses Urtheil nur eine dichterische Freiheit zum Ruhme einseitiger Schulmänner, denn in Wahrheit haben ja doch Erziehungsmittel wie Religion und Kunst noch immer nicht ihre Berechtigung verloren.

Eduard Levy, op. 15, — op. 32, — op. 33. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Albert Stahl, Berlin.

Oberflächliche Musik auf Dichtungen von Freund, Eichendorff, Heine und Shelley, die einerseits von Beweglichkeit, Regsamkeit ohne Grund erfüllt ist, der andererseits tiefere seelische Antheilnahme am dichterischen Inhalt fehlt.

Benno Horwitz.

F. Luzzatto, op. 62. 2 Stücke für Violine und Pianoforte. No. 1 Gebet. No. 2 Romanze.

C. F. Schmidt, Heilbronn.

Die Romanze ist entschieden erwähnenswerth, sie ist dankbar und melodiös, eine angenehme musikalische Abwechslung für einen besseren Dilettanten. Obwohl die Begleitung am Anfang in ihrer rhythmischen Bewegung uns etwas an Mendelssohn erinnern dürfte, ist dieses aber in musikalischer Beziehung wahrlich nicht der Fall, da die Harmonieen oft recht charakteristisch und entschieden originell sind.

Max Laurischkus, op. 3. Duo für Oboe und Klavier.

Carl Simon, Berlin.

Kleine Charakterstücke, auch für Geige, Clarinette und für die Flöte mit Klavierbegleitung erschienen, sie tragen einen vorwiegend slavischen Charakter und wollen daher mit jenen rhythmischen Feinheiten und musikalischen Klangwirkungen vorgetragen sein, die dieser Musikgattung eigen sind. No. 1 und No. 4 Barcarole und Scherzo werden gewiss ein dankbares Publikum finden, wogegen uns besonders No. 3 eintönig erscheint.

Dagobert Löwenthal.

Karl Wolfrum, op. 15. Orgelsonate No. 3. F-dur.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die vorliegende Orgelsonate des hochbegabten Komponisten, im modernen Style geschrieben, zeugt von gründlichem Studium der klassischen Werke alter und neuer Zeit. Der Verfasser giebt nur Gediegenes und Fertiges aus einem Gusse, was in kräftigen, frischen Zügen erfunden und mit Künstlerhand trefflich verarbeitet ist. Durchgängig zeichnen sich die einzelnen Sätze, denen je ein Motto vorgesetzt ist, durch Würde und Wahrheit im Ausdruck, strenge thematische Durchführung, durch Symmetrie der Satztheile und ihre Abrundung zum Ganzen aus. Die äussere Einheit wird aber noch gehoben und vervollständigt durch meisterhafte Behandlung der Harmonik und Rhythmik, der Modulation und des wohlklingenden Kontrapunkts, z. B. Satz III, „Dir, Dir, Jehovah" (Der darauf folgende Choral soll

nach Wunsch des Autors vom anwesenden Konzertpublikum mitgenommen worden. Ob das dem betreffenden Konzert — und der Sonate — zu besonders erbaulicher und schöner Wirkung verhalf?!")

Max Gulbins, op. 4. Orgelsonate.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese Sonate ist gleichfalls ein beachtenswerthes Werk von gediegener kontrapunktischer Arbeit und von poetischem Geiste durchweht. Ganz besonders interessant ist der — im Bach'schen Style gehaltene — II. Satz, welcher bei charakteristisch feiner Registrirung von entsprechender Klangwirkung sein wird.

Franz Grunicke.

Neue Elementar-Klavierschule von A. Eccarius-Sieber.

Verlag von N. Simrock, Berlin.

Die Erscheinung, dass, trotz der vorhandenen Fülle, immer wieder neue Klavierschulen auf dem litterarischen Markt erscheinen, fordert das Nachdenken heraus. Einerseits ist der Grund allerdings wohl darin zu suchen, dass mit den Fortschritten, welche Technik und Pädagogik machen, auch neue, auf den neuen Prinzipien fussende Unterrichtswerke erforderlich sind, viel mehr aber liegt die Ursache darin, dass das vorhandene Material wohl quantitativ reichhaltig, aber qualitativ ungenügend ist. Das treibt so viele Pädagogen, die bei längerem Unterricht die Lücken immer fühlbarer empfinden, zur Abfassung eigener neuer Werke, aber es ist immer noch nicht einbegriffen, dass ein praktisch vorzüglicher Lehrer noch im Stande ist, ein ebenso vorzügliches Lehrbuch zu schreiben. Von denjenigen, die ohne innere Nöthigung, einzig zu spekulativen Zwecken, ohne Einsicht und Verständniss, aus 10 vorhandenen Schulen die 11te zusammenstoppeln und mit grosser Reklame der Welt übergeben, spreche ich hier gar nicht, ich meine die Redlichen, Ernstmeinenden, denen die Kunst und ihre Jünger am Herzen liegen, und da gilt leider die bittere Wahrheit: „Viele sind berufen, aber Wenige sind auserwählt." Daher die vielen gutgemeinten, mit warmer Hingebung verfassten Schulwerke, denen trotzdem der weite Gesichtspunkt des scharfsinnigen berufenen Pädagogen fehlt. Zu diesen Auserwählten gehört zweifellos der Verfasser der vorliegenden Schule; ich glaube derselben das Prognostikon stellen zu können, dass sie berufen sein wird zu einer Besserung des grundlegenden elementaren Unterrichts ein gutes Theil beizutragen.

Schon die einleitenden Worte berühren in ihrer Knappheit und Schlichtheit ausserordentlich sympathisch, sie vermeiden alle die in mangelhaften Schulen so häufig gebrauchten, an dieser Stelle so überflüssigen Phrasen von den hohen idealen Zielen der Tonkunst, von dem sittlich erziehlichen Werth der Musik, denen sich das stoffliche Unterrichtsmaterial anzupassen habe. Für wen werden solche Sätze eigentlich geschrieben? Für den Lehrer? Bedarf es ihrer, wenn der Inhalt in der That das Angepriesene enthält? Oder für den Schüler? Für das Kindesohr sind sie tauber Schall, der kleine Musikstudent hat so viel mit seiner Handhaltung, Anschlagsübungen und seinen Noten zu thun, ein Vortrag über den sittlichen Werth derselben wird in totaler Unempfänglichkeit von ihm abgleiten. „Eine Elementar-Klavierschule soll leicht verständlich sein", schreibt Eccarius-Sieber, „das Gebotene ist in knapper Ausdrucksform, aber überzeugend zu erklären". „Eine Schule ist nur dann brauchbar, wenn sie den bestehenden Verhältnissen entgegenkommt". — „Eine Schule soll die Leistungsfähigkeit des Lernenden steigern". — „Die Schule soll auch musikalisch erziehen, nicht nur technisch". „Der Stoff entspricht durchaus dem Auffassungsvermögen der Jugend. Klassische Werke in entwerthenden Arrangements sind ausgeschlossen." — Das sind nur ein Paar Leitsätze aus den Vorbemerkungen, die dann in vorzüglichem, konsequentem Aufbau in dem Werke durchgeführt sind. Der Verfasser giebt am Anfang Anleitung über die Tonbildung, über die Anschlagsarten, kurz und knapp nach seinem Prinzip, aber klar verständlich für den Lehrer, der die Ausführung zu überwachen hat. Der erste Anschlag wird, was mir speziell so sympathisch, mit dem Druckspiel nach verschiedenen Zählzeiten und ohne Stützfinger geübt, es ist meines Erachtens der sicherste Weg, ein lockeres Handgelenk, Gleichmässigkeit im Fingerwechsel und einen von aller Härte und Unschönheit befreiten Ton zu erzielen. Für die ersten Anschlagsübungen vor Einführung der Noten wählt der Autor die Buchstabennamen der Noten, statt der häufig gebrauchten Zahlen, was das Verständniss des Spielens nach Noten entschieden sicherer anbahnt, bei diesen kleinen Vorübungen werden zugleich die Intervalle bis zur Quinte erklärt. Nach 12 einstimmigen Stückchen nach Noten beginnen die zweistimmigen Uebungen, nach dem 23. Stück wird das Versetzungszeichen eingeführt und damit zugleich die veränderte Handstellung. Erst bei No. 30 beginnen Stützfingerübungen, und nach weiteren 20 Stücken wird der Bassschlüssel erklärt und mit dem Spielen in beiden Schlüsseln begonnen. Der zu allen diesen anscheinend schnellen Fortschritten verwendete Uebungsstoff ist leicht und schliesst sich durchaus der Spielfähigkeit kleiner, zarter Hände an, aber es ist gesorgt, dass jedes Mechanische vermieden, der Schüler immer wieder geistig angeregt und zum Nachdenken geführt wird und dadurch die Lust zum Ueben in ihm lebendig erhalten bleibt. Der Autor schreibt: „Der gebotene Inhalt

der Schule stellt eine strong progressive Entwicklung der Spielfertigkeit dar und genügt vollständig, um mittelmässig begabte Schüler schnell zu fördern. Um jedoch auch ganz jungen Spielern die Schule brauchbar zu gestalten, wurden viele Ergänzungswerke genannt. Es regt ungemein an, wenn der Schüler neben einer knapp gehaltenen, d. h. nicht entmuthigenden Schule zuweilen „ein neues Heft" erhält. Daher wurden 4händige Sachen nicht aufgenommen, aber in grosser Auswahl zum Einschalten empfohlen."

Die Fortschritte in der Kunst der Phrasirung, welche die Neuzeit gebracht, verwendet der Autor in sinngemässer Weise. Er zeigt die Gliederung der Melodie durch Bogen und Komma an kleinen Liedchen und erläutert sie in einer dem Verständniss des Kindes entsprechenden Fassung. Zum Material selbst sind ausser diesen Liedchen hauptsächlich kleine Originalsätzchen verwandt, sein Grundsatz, entwerthende Arrangements klassischer Werke zu vermeiden, kann nicht rühmend genug anerkannt werden. Ueber das Uebungsmaterial lasse ich ihn noch einmal selbst sprechen „Als Etüdenkomponist ist Czerny noch immer unersetzlich. Ein grosser Theil des Uebungsstoffes dieser Schule wurde daher seinen Werken entlehnt, im Uebrigen huldigen wir der Ansicht, dass die modernen Musiker, die mit Erfolg für die Jugend schreiben, ein Recht auf Berücksichtigung besitzen. Wir wählten daher Muster aus hervorragenden Studienwerken von Kirchner, Schytte, B. Wolff, C. M. Kunz, Dr. Henkel, Bohm, Morley, Lange, B. Godard u. A., um zur Bekanntmachung dieses vorzüglichen Unterrichts-Materials beizutragen."

Die vorstehenden Andeutungen müssen genügen, die Leser aufmerksam zu machen, dass sie in der Schule das Werk eines ganz hervorragenden Meisters der Pädagogik vor sich haben. — Die ganze weitere Durchführung schreitet in vorzüglicher und lückenloser Gruppirung fort, alles elementare Material, die Tonleitern, die grundlegenden Akkorde und alles Uebrige wird sorgfältig vorbereitet und mit virtuosem pädagogischem Geschick eingeführt, Uebungsstücke und Vortragswerke sind mit feinem künstlerischem Geschmack ausgewählt, stets auf das Ziel gerichtet, das Interesse des Schülers lebendig zu halten. Die Schule führt so weit, dass mit dem Studium von Mozart's kleiner C-dur-Sonate begonnen werden kann.

Wenn ich am Anfang meiner Besprechung an das Erscheinen der Schule die Hoffnung knüpfte, dass sie berufen schiene, eine Besserung im Elementarunterricht herbeizuführen, so gehört zur Erfüllung dieser Hoffnung allerdings noch ein zweiter Faktor, nämlich, dass die Schule benutzt und eingeführt wird. Vielleicht regen meine Worte dazu an, ich kann nur den guten Rath hinzufügen, selbst zu prüfen. Der ältere, erfahrene Lehrer kann ja schliesslich nach jeder Schule, ev. auch ohne Schule unterrichten, aber dem Gros der jüngeren, unerfahrenen Generation ist ein sicherer zuträglicher Führer von unendlichem Werth und den finden sie zweifellos in Kocarius Sicher's Schule.

Anna Morsch.

Anregung und Unterhaltung.

Rebus und Räthsel.

Von

Wilhelm Tappert.

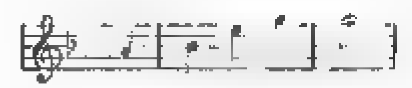
Auch den Rebus-Fabrikanten bietet die Tonkunst Material zu allerhand Scherzen. Wie oft sind Guido's Solmisationssilben ut re mi fa sol la und das später hinzugefügte si benutzt worden! Eins der ältesten Beispiele lieferte Schwenter (1623) in seinen „Mathematischen Erquickstunden" Ich theile den Anfang mit.



d. h. Redlich sollt du fahren mit mir

Der heutigen musikalischen Welt ist diese Tonbezeichnung nicht mehr geläufig nur in Italien, Frankreich und in den Lehrbüchern der höheren Gesangkunst italienischer Schule werden die Silben noch gebraucht.

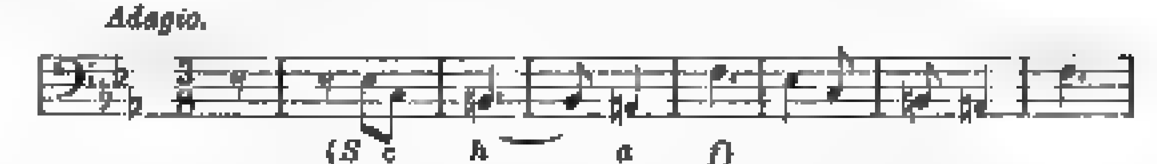
Stoff zu Rebusspässen geben auch unsere deutschen Buchstaben-Namen. Eine völlig ausgebildete „Notenschrift zur Correspondenz" publizirte A. Michaelis 1887 Er war nicht der Erste! Einzelne Namen sind derartig „musikalisch", dass jeder Buchstabe durch eine Note ersetzt werden kann, ich erinnere nur an Schumann's opus 1, den reizenden Abegg-Walzer mit dem graziösen Thema



Die Berliner Königl. Kapelle besass von 1811—1857 einen Cellisten Joh. Friedr. Kelz, der als Komponist ausserordentlich productiv war. Freiherr v. Ledebur nennt in seinem „Berliner Tonkünstler-Lexicon" (1861) nicht weniger als 278 Werke verschiedenster Art. Kelz wurde 1786 geboren, gestorben ist er 1862. Vergessen ist Alles, was er schrieb, das Ernstgemeinte und auch das Heitere. Ich besitze Einiges von ihm, unter Anderem Opus 108 Introduction und Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell über den Namen Fesca (1827). Die Bratsche intonirt das Thema



Am 2. Januar 1828 erschien in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung eine sehr abfällige Kritik über diese Spielerei. Kelz grollte — wie üblich — dem Rezensenten und veröffentlichte nicht lange nachher sein 120. Werk, betitelt: „Introduktion und Fuge für Violine, Bratsche und Bass, componirt und dem Unbekannten, welcher in No. 1 der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 die Fesca-Fuge zu beurtheilen unternahm, zugeeignet". Berlin, Trautwein. (Einem Zufall verdanke ich auch diese Curiosität). Kelz antwortete dem Kritiker durch das Thema, womit die Introduktion beginnt



Ob und wie der „Ungenannte" auf diese barsche Anrede reagirt hat, ist mir nicht bekannt.

Vor Jahren notirte ich aus irgend einem Blatte mehrere Rebus-Beispiele, eins will ich ein wenig verbessern und drei neue für die Leser hinzufügen. Es handelt sich um 4-stimmige Sätzchen, denen 2 Stimmen fehlen, die zu ergänzen sind durch „Tonbuchstaben musikalischer Namen"



Was zur Ergänzung nöthig ist, lässt sich aus nachstehenden Angaben entnehmen:

1. Tenor. Ein deutscher Grossmeister.
   Bass. Ein dänischer Componist.
2. Sopran. Ein possirliches Geschöpf
   Alt. Eine uralte Dichtung
3. Tenor. Ein Poet des 17. Jahrhunderts
   Bass. Eine holländische Stadt.
4. Tenor. Ein berühmter Bildhauer.
   Bass. Der deutsche Altmeister. *)

*) Ich ersuche die Leser des „Kl.-L.", sich recht zahlreich an den Auflösungen der interessanten kleinen Rebusse zu betheiligen und dieselben an die Redaktion einzusenden. Die Namen derjenigen, welche richtige Lösungen gefunden, werden in der nächsten Nummer veröffentlicht. Herr W. T. hat freundlichst eine Fortsetzung der musikalischen Scherze versprochen. A. M.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für die Mittelstufen.

S. Jadassohn, op. 71. No. 3. Wiegenlied. Pr. 60 Pfg.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

A. Loeschhorn, op. 199. No. 1. Menuett. Pr. Mk. 2.—
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

C. H. Döring, op. 180. Neun Klavierstücke nach deutschen Sprüchen und Sprichwörtern. Pr. Mk. 1.—
Carl Rühle, Leipzig.

G. Merkel, op. 120 No. 1. Frühlingslied. Pr. Mk. 1.—
Julius Hainauer, Breslau.

Adressen-Tafel.

Anzeigen.

Alle für die Redaktion bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: **Fri. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten, **alle** die Versendung und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind direkt an die Expedition: **Berlin S., Brandenburgstr. 11** zu richten.

*) **Allen unverlangten Manuskripten ist das Porto für event. Rücksendung beizufügen.**

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 M., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion. **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

August Eduard Grell.

(Geboren am 6. November 1800.)

Von

Eugen Segnitz.

Eins der vornehmsten Institute Berlins, das anderen, gleiche Zwecke verfolgenden Gesellschaften zum Vorbild und Muster gereicht hat, ist die Singakademie. Im Jahre 1791 mit nur elf Mitgliedern von K. Fr. Chr. Fasch gegründet, ist dieselbe unter seinen Nachfolgern Zelter, Rungenhagen, Grell und Blumner nicht allein ein wesentlicher Faktor im Musikleben der Reichshauptstadt geworden, sondern auch jederzeit die Pflegestätte des reinen Chorgesanges gewesen. Dem Manne, dessen Arbeitskraft und ausgezeichnetem Können die Singakademie ihre Reformation und künstlerische Auferstehung zu verdanken hat, dem hochbedeutenden Musiker, dessen Lebensaufgabe gewissermassen nur eine einzige grosse Unterrichtsstunde gewesen ist, der erzieherisch im vornehmsten Sinne des Wortes wirkte, indem er die ihm willig Folgenden der Lösung der höchsten Kunstaufgaben fähig machte — August Eduard Grell seien diese Zeilen geweiht.

Grell's ganzes Leben war mit der Musik aufs engste verknüpft, ja von derselben völlig durchdrungen. Nie nach äusseren Erfolgen und Belohnungen strebend, suchte und fand Grell sein Glück in der Kunst, die völlig der Inhalt seines einsamen Daseins wurde. Sein höchstes Kunstideal war der a capella-Gesang. Neben den grossen Vertretern dieser Richtung, für die er jederzeit mit seiner tiefen Individualität eintrat, war es aber auch Joh. Seb. Bach, dem er eine innige Neigung und Liebe entgegenbrachte. Ueber die Art und Weise, in der Singakademie seines Amtes zu walten, erzählte eine mir befreundete Dame, die unter Grell dem Institute angehörte: „Zunächst besuchte ich nur die Vorschule oder sogenannte „Kükel-Academie", in welcher die Anfänger ausgebildet wurden. Meist studierte hier der zweite Direktor — Blumner — Choräle und leichte Motetten ein. Grell stand dann wohl lauschend hinter den einzelnen Sängerinnen, um sich ein Urtheil darüber zu bilden, in welchem Grade sie rein zu singen vermöchten. Er schätzte begreiflicher Weise diese Sängertugend ganz besonders. — In Grell's Auffassung Bach'scher Werke lag etwas sehr Innerliches — es war wie ein Gottesdienst, wenn wir die Matthäuspassion oder andere Bach'sche Werke sangen. Er sagte uns einmal bei dem Chor einer Kantate: derselbe sei wie eine Predigt, in welcher Bach den Text auslege. Zu Grell's Geburtstag pflegte ihm ein Theil des Chores unter Blumner's Leitung einen Morgenchoral in seiner Wohnung zu singen. Er sprach dann recht bewegt und nicht sehr fliessend einige herzliche Worte, als einmal der Choral „O dass ich tausend Zungen hätte" verklungen war, da kam es ihm aus tiefstem Herzen: „Sie sind meine tausend Zungen!" — Grell's Erscheinung hatte etwas sehr Schlichtes und Ehrfurcht Gebietendes. Er war schon ein alter Mann, als ich ihn kennen lernte, aber nach dem massvollen, bei aller Entschiedenheit und aller Idealität doch bescheidenen Eindruck seiner Persönlichkeit kann ich mir kaum denken, dass er in seiner Künstlerschaft je eine Sturm- und Drangperiode durchgemacht hat. Mit unermüdlichem

Fleiss zwang er den ihn auf's Höchste verehrenden Chor zu Reinheit und Sangesmässigkeit des Vortrags. Aber er legte keinen Werth auf besondere Effekte: strenge Korrektheit und zartes inneres Nachfühlen war ihm wichtiger als eine starke Wirkung nach aussen.“

Für Grell war, mit Blumner's Worten zu reden, die Kunst ein Mittel der Bildung und Erbauung für den Kunstübenden selbst, das Kunstinstitut eine Schule für das Können. Als der Meister zum Direktor der Singakademie gewählt worden war, schloss er, geringe Ausnahmen abgerechnet, Zuhörer von den Uebungen aus und beschränkte zu Gunsten des völlig unbegleiteten a capella-Gesanges die Zahl der Oratorienaufführungen. Auch trat Grell für die Wiederherstellung der Händel'schen Oratorien in ihrer Ursprungsgestalt ein und suchte stets an dem Grundsatze festzuhalten, bei seinen Aufführungen lediglich die dem Verein angehörenden Kräfte zu verwenden. Sehr bezeichnend für den Dirigenten Grell sind seine Worte, stets lieber die Zügel statt die Peitsche gebrauchen zu wollen. Und in seinem gerechten Zorn über die sich mannigfach einstellenden Unsauberkeiten des Orchesters im Zusammengehen mit dem Chor rief der Alte einmal aus: „Wir sind keine Streich- und Blase-, sondern eine Singakademie!“

In Grell's ganzem Wesen und Entwicklungsgange ist die Erklärung seiner in's Extreme gehenden Anschauung zu suchen, „dass die Vokalmusik die eigentliche Musik sei und das Emporkommen der Instrumentalmusik einen Verfall der wahren Kunst bedeute“. Durch eine Reihe von neun und sechzig langen Jahren mit der Singakademie verbunden, durch seine Thätigkeit als Organist wie seiner inneren Anschauung dem Kirchlichen aufrichtig und treu ergeben, durch sein Wirken als Gesanglehrer des Berliner Domchors und durch sein, vom eigenen hochentwickelten kontrapunktischen Können gefördertes und beseeltes Studium alter Vokalmusik musste Grell schliesslich ganz von selbst diese Anschauung zu der seinigen machen. Aber gerade in dieser Einseitigkeit wiederum war Grell's Grösse begründet. Er war einer der festbestimmtesten Künstlercharaktere seiner Zeit; in seiner ganzen Persönlichkeit war nichts Halbes zu finden, sodass er mit allem Fug und Recht zu denjenigen gerechnet werden muss, deren segensreiches Wirken sich in den Folgen weit über ihren engen Domänenkreis hinaus bemerkbar macht. Und immer wieder sei auf die erzieherische Arbeit, die eben den Fond von Grell's Lebensessenz ausmacht, betonend hingewiesen.

Indem ich darauf verzichte, den äusseren schlichten Lebensgang unseres Meisters zu schildern und den freundlichen Leser auf die treffliche Grell-Biographie von Heinrich Bellermann (Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1899) verweise, wende ich mich zugleich zu dem Grell'schen kompositorischen Schaffen. „Wenn man sieht,“ sagt Goethe in seinem italienischen Tagebuche, „wie wenig die köstlichen Monumente eines Menschengeistes zu dem Leben der Lebenden passen, so fällt einem doch ein, dass es im moralischen ebenso ist. Dann verdient man wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr Inneres erheben, ihnen von sich selbst eine grosse Idee geben, ihnen das Herrliche eines grossen, wahren Daseins fühlen machen will.“ Aehnliches finden wir bei Grell. Seine Kompositionen haben, abgesehen von einigen innerhalb des Zelter'schen Liedertafel-Kreises entstandenen Gelegenheitsstückchen, einen der Welt abgewandten Grundzug, allen eignet innige, lautere Frömmigkeit und ein milder Ernst. Ueberall ist das enorme Können, die spielende Leichtigkeit, mit welcher Grell den grössesten Schwierigkeiten des Satzes zu begegnen weiss, die ausgezeichnet schöne und selbstständige Stimmführung und die Sangbarkeit wie auch der musikalisch wahre Ausdruck im höchsten Grade bewundernswerth. In früher Jugend bereits sehr fleissig, hatte Grell neben Chören, Kantaten und Oratorien auch Streichquartette und Symphonien, ja sogar Opern geschrieben, sich aber mit den letzteren Gattungen nach seiner eigenen Aussage „je später je weniger beschäftigt“. Von allen diesen Werken wurde von seiner strengen Selbstkritik eigentlich nur ein Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“ als reif erachtet. In seiner gewissenhaften Art ging Grell, als er in den weiteren Jahren sich immer mehr und mehr der Chorkomposition zuwandte, so weit, dass er sich grösseren Arbeiten gegenüber erst durch Studien vorbereitete, Studien freilich, die Andere prunkend und mit Wonne als Werke herausgegeben haben würden. So entstanden vor seiner berühmten Messe die drei Lobgesänge aus dem neuen Testamente: der des Zacharias, des Simeon und das Magnificat für zwölf Frauenstimmen. Die Entstehung der sechzehnstimmigen Messe umfasst die Jahre [illegible]. Während bei älteren Meistern die vier Chöre oft einzeln oder höchstens achtstimmig singen, lässt Grell die Stimmen sich wirklich zu einem sechzehnstimmigen Satze vereinigen und gelangt durch diese Vereinigung der Stimmen zu einer sehr bedeutenden Klangkraft, wie noch ausnehmend schönen Gestaltung der Form. Man darf wohl sagen, dass Grell auf dem Gebiete der polyphonen Kunst in neuerer Zeit eine völlige Ausnahme [illegible] bildet. Neben der [illegible] Klangschönheit ist u. a. noch sein grosses Geschick zu erwähnen, mit welchem er bei der Auflösung von Dissonanzen verfährt. Gilt die Messe für Grell's bedeutendstes und vollkommenstes Werk, so dürfte das Te Deum laudamus (op. 36), im Jahre 1840 zum ersten Male aufgeführt, gleich nach ihr zu nennen sein. Form und Ausdruck decken sich auch in ihm in befriedigendster Weise. Auf das Gebiet des weltlichen Chorgesanges hinüberleitend, treten uns noch in den op. 24, 72, 74, 77, 81 und 83 ganz eigenartig schöne, inhaltsreiche Lieder für Männerchor entgegen, von denen nur zu wenige — oder gar keines? — gesungen werden. Es sind Kompositionen, welche in ihrer melodischen Frische und ihrem natürlich abgewogenen Klangreize die eingehendste Beachtung und Pflege der Männergesangvereine verdienen.

[illegible] neben dem Künstler

auch dem Menschen eine kurze Betrachtung. Grell's Arbeitskraft war eine kolossale, seine Pflichttreue gegen sich selbst und Andere eine unermüdliche. Mit seinem siebenzehnten Lebensjahre bekleidete er bei einem denkbar kleinen Gehalte den Posten des Organisten an St. Nicolai, erhielt dann die Stelle eines Lehrers am Normalsingechor durch Zelter's Befürwortung und war hierauf als Gesanglehrer des neugegründeten Domchores thätig. In Folge von verschiedenen Differenzen legte er diese Stelle nieder, mannhaft alle äussere Ehrungen wie Orden und Goldgeschenke abweisend. Aber er bat, dass der Vorsteher des Domchors hinter seinem Rücken dem versammelten Chore sage, dass er seine Pflicht gethan während seiner Amtsführung, und dass ihm der nachgesuchte Abschied mit ehrender Anerkennung der Pflichterfüllung ertheilt worden sei. Zu diesem Zuge mannhaften Stolzes und wahren Selbstbewusstseins gesellten sich andererseits manche andere, Demuth und Bescheidenheit verrathende. Mit rührendem Eifer verwahrte sich Grell dagegen neben einen Fasch, den Gründer der Singakademie, oder neben Zelter gestellt zu werden und seine Leistungen mit den übrigen auf eine Stufe gebracht zu sehen. Mit welcher Pietät, welch' rührender Treue und Dankbarkeit nimmt er die Verdienste des alternden Lehrers und Freundes Rungenhagen in Schutz, immer das früher von diesem gebotene Gute und Anerkennende an's Licht ziehend. Grell war in der That eine von den Naturen, die den Drang unwiderruflich in sich fühlen, jederzeit Alles zum Besten zu kehren. Mit zunehmenden Jahren immer mehr vereinsamend, von Augenleiden heimgesucht und dadurch gezwungen, von seinem geliebten Amte zurückzutreten, hat Grell immer ohne Eigennutz darnach gestrebt, Liebe zu säen. Und der Lohn hierfür ist ihm nicht ausgeblieben. Die Singakademie ernannte Grell bei seinem 1874 erfolgten Amtsabschiede zum Ehrendirektor des Instituts. Auch als solcher wohnte Grell noch oft den Chorübungen bei. Trotz seiner hohen Jahre war in ihm der Drang nach künstlerischer Bethätigung vorhanden. Seit 1852 Mitglied des Senates der Königlichen Akademie der Künste, verblieb Grell bis zu seinem am 10 August 1886 erfolgten Tode in seiner Stellung als Lehrer der musikalischen Komposition an der genannten Anstalt, mit ebensoviel Ausdauer wie Eifer einen Kreis von Schülern um sich versammelt haltend. Grell war einer von den Menschen, in welchen sich alle Gaben zu einem schönen harmonischen Ganzen verbinden. In einem langen Leben voller Mühen und Sorgen war es sein höchstes Bestreben, rastlos an der Vollendung seines Menschen- und Künstlerthums weiterzuarbeiten und die hier gewonnenen Resultate zum Heile seiner Mitlebenden zu verwenden.

Zum fünfzigjährigen Aufführungs-Jubiläum des „Lohengrin."

Von

Dr. Richard Sternfeld.

(Schluss.)

Auf der Flucht von Dresden nach der Schweiz im Mai 1849 verweilte Wagner einige Tage bei Franz Liszt in Weimar. Der grosse Virtuos hatte eben damals den Uebergang zum grossen Künstler vollzogen, indem er sich entschlossen hatte, das ruhmreichste Wanderleben mit der bescheidenen Stellung eines Weimarer Hofkapellmeisters zu vertauschen. Dem Dresdener Kollegen war er schon früher näher getreten, aber erst die Aufführung des „Tannhäuser" in Weimar, die Liszt am 16. Februar 1849 dirigirt hatte, gewann ihn für immer für den Genius Wagners. Zuerst glaubte er dem neuen Freunde einen grossen Dienst zu leisten, wenn er ihn, der kaum in Zürich im sicheren Asyl von den Schrecknissen der Revolution aufathmete, nach Paris empfahl, damit er dort, wo er vor zehn Jahren schon einmal Schiffbruch erlitten hatte, auf's neue seine Werke durchzusetzen versuche. Aber wiederum vergeblich. „Am Ende meines Pariser Aufenthalts, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines fast ganz schon von mir vergessenen „Lohengrin". Es jammerte mich plötzlich, dass diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten." Wie ein Schrei entrang es sich der Brust des gehetzten Künstlers, als er am 21 April 1850 von Paris an Liszt schrieb: „Führe meinen „Lohengrin" auf!"

Es wird eine unvergessene Ruhmesthat des kleinen Weimar bleiben, dass bereits wenige Monate darauf der „Lohengrin" in Scene ging. Alle alten guten Traditionen der Musenstadt an der Ilm erwachten wieder, als der kunstsinnige Fürst und sein fein gebildeter Intendant Herr v. Ziegesar die neue schwierige Oper des steckbrieflich verfolgten Revolutionärs für den Geburtstag Goethe's als Abschluss der mit der Enthüllung des Herder-Denkmals verbundenen Festlichkeiten zur Aufführung bestimmten und der Regisseur Eduard Genast mit Eifer an die Vorbereitungen ging. „Käme die Aufführung zu Stande, so wäre das wirklich kolossal, und Weimar müsste Hauptstadt der Welt werden", schrieb der junge Enthusiast Hans v. Bülow an seine Mutter. Weitaus am meisten leistete aber Franz Liszt in diesen Tagen. Seine Stellung war nicht leicht: auf der einen Seite das ganze Künstlerpersonal, Orchester und Chor, über die unerhörten Schwierigkeiten und Proben der neuen Oper murrend, den Erfolg bezweifelnd, auf der anderen der nervöse Autor in Zürich in begreiflicher Aufregung fortwährend briefliche Anweisungen gebend, das richtige Tempo er-

hülfreich, vor Kränkungen warnend. So kam am Mittwoch, 28. August 1850, die Aufführung. Der Theaterzettel nennt als Mitwirkende Höfer (König Heinrich), Beck (Lohengrin), Milde (Telramund), Pätsch (Heerrufer), Fräulein Agthe (Elsa), Fräulein Fastlinger (Ortrud). „Zur Goethe-Feier“ begann die Vorstellung mit einem Prolog von Dingelstedt, gesprochen von Herrn Jaffé. Ein glänzendes Publikum hatte sich eingefunden, ausser Meyerbeer waren Jules Janin, de Nerval, Fétis aus Paris erschienen. Daneben fehlten die Dresdener Freunde Wagners nicht, mit Schmerz an den Züricher Flüchtling denkend, der nur im Geiste bei ihnen sein konnte.

War es ein Erfolg? Im gewöhnlichen Theater-Direktor-Sinne wahrlich nicht. Das beweist am besten die Thatsache, dass es drei Jahre brauchte, ehe eine zweite Bühne (Wiesbaden) den „Lohengrin“ gab, dass die grossen deutschen Hofbühnen Berlin, Wien, München, Dresden aber acht bis neun Jahre verstreichen liessen, ehe sie sich zur Aufführung entschlossen. Wie kommt es also, dass jene Weimarer Darstellung von 1850 doch von jeher als epochemachendes Kunstereigniss betrachtet worden ist? Gewöhnlich heisst es, dass mit jenem Tage der grosse Kampf zum Ausbruch kam, dem die Geschichte der Kunst nichts Aehnliches an Heftigkeit und Dauer an die Seite zu stellen hat. Das ist nicht ganz richtig. Die Feindschaft der Musiker gegen Wagners Schaffen hatte schon viel früher eingesetzt. In Dresden hatte er von Anfang an die Nadelstiche einiger Musikkritiker gefühlt, in Berlin hatte der Anhang Meyerbeers ihn angegriffen, wie es in Leipzig, besonders im Hause der Frau Livia Frege, dem Hauptquartier der Mendelssohn-Enthusiasten, schon seit Jahren stand, erfahren wir aus Bülows Briefen, oder aus einer Aeusserung des gewiss unparteiischen Robert Franz: „Zu jener Zeit kursirten die ungeheuerlichsten, von der Mendelssohn'schen und Schumann'schen Clique ausgehenden Urtheile über Wagners Leistungen, die ich leider ohne Prüfung auf Treu und Glauben hinnahm. In dieser Stimmung lud mich Liszt zu einer Aufführung des „Lohengrin“ nach Weimar ein; sie überraschte mich im höchsten Grade, weil hier doch ganz anderes geboten wurde, als nach jenen Verleumdungen zu erwarten stand.“

Die grosse Bedeutung der ersten Weimarer „Lohengrin“-Aufführung liegt vielmehr darin, dass sie dem kühnen Schöpfer einer neuen Kunst Freunde für's Leben gewann, Freunde, die fortan mit Ueberzeugung für ihn eintraten, unter Gefahren und Kämpfen, mit Hintansetzung von Vortheil und Stellung. Da steht an der Spitze oben der edle Franz Liszt. Es lässt sich verfolgen, wie er mit der wachsenden Kenntniss des „Lohengrin“ selbst gewachsen ist, wie er in immer grössere Begeisterung geräth, bis er das Werk für ein „einziges untheilbares Wunder“ erklärt, für das er nun auch in einer wundervollen, geradezu klassischen Schrift öffentlich eintritt. Neben ihm steht jener edle, bescheidene Theodor Uhlig, der dann den trefflichen Klavierauszug des „Lohengrin“ fertigt, der feurige junge Hans v. Bülow, der gegen das Verbot der Eltern seinem Studium Valet sagt und im September nach Zürich eilt, um nun ganz, wie er sagt, ein „Geistesjünger“ Wagner's zu werden, und eine Reihe Anderer, wie Ritter, Franz Müller, Pohl, Klindworth, deren thätige Liebe für Wagner am Weimarer Lohengrin sich entzündete. Aber auch ältere und kühlere Anwesende liessen sich kritisch vernehmen: so würdigte Lobe die Musik einer ernsten Betrachtung und Adolf Stahr, der feine Kenner unserer Klassiker, sagte von dem Dichter Wagner: „Wer eine Scene, wie die im Brautgemache schreiben konnte, gehört zu den Berufenen, die seit Sophokles den Dionysos-Kranz getragen haben.“

Und diese werbende Kraft ist dem „Lohengrin“ vor allen andern Wagnerischen Dramen treu geblieben. Am Ende der fünfziger Jahre hatte er sich schon durchgekämpft, man hat wohl gesagt, dass der Letzte, der das Werk auf dem Theater erblickte, sein eigener Schöpfer war. Am 15. Mai 1861 war es dem nun endlich amnestirten Künstler vergönnt, in Wien zum ersten Male einer Darstellung seines „Lohengrin“ beizuwohnen, vierzehn Jahre nach seiner Vollendung! Zwar langsam vollzog sich der Umschwung der Meinungen. Noch zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung behauptete ein Berliner Kritiker, O. Gumprecht, die Musik des „Lohengrin“ sei „ein erkältender Tongewinsel, der Niederschlag nebelhafter Theorien“, aber gerade in Berlin wurde der „Lohengrin“ in der unvergesslichen Darstellung der Mallinger und Brandt, Niemann's und des eben uns entrissenen Franz Betz, das Lieblingswerk des Publikums, ein zum Besten der Kasse bis zum Ueberdruss abgespielten Repertoirstück. Im übrigen Deutschland war es ebenso. Da es heute ohne Statistik nicht abgeht, sei erwähnt, dass z. B. vom 1. Juli 1892 bis 30. Juni 1893 in 73 Städten 1074 Aufführungen Wagner'scher Werke stattgefunden haben, davon kommt der Löwenantheil mit 290 Vorstellungen auf den „Lohengrin“. Es liegt auf der Hand, dass diese übermässige Zahl der Aufführungen im umgekehrten Verhältniss zu ihrer Qualität steht, und doch erfordert gerade die hehre Art des „Lohengrin“-Drama's eine Weihe der Darstellung, die im platt-tönen Tagesbetrieb unserer Operntheater nicht zu erreichen ist. Da war es eine Erlösung für den „Lohengrin“, als er 1894 im Festspielhause von Bayreuth in Scene ging. Dort wirkte er wie ein nie vorher Geschautes, und die Anwesenden waren darüber einig, dass sie selten in ihrem Leben so ganz in die Sphäre reinster, weltentrückter Idealität gehoben waren, wie durch dieses Kunsterlebniss, das, frei von allen Schlacken des gewohnten Opernflitters, mit unwiderstehlicher Zauber an dem entzückten und gerührten Gemüthe der Zuschauer vorüberzog. In Italien begann die Wagner-Bewegung mit der Aufführung des „Lohengrin“ 1871 in Bologna, in Frankreich knüpft sich eine neue Wagner-Epoche an die, durch den Pöbel unterbrochene, von dem nun auch dahingegangenen, verdienstvollen Lamoureux 1887 im Eden-Theater veranstaltete Darstellung, der seit 1891 die in der grossen Oper folgte. Der Schwanenritter hat schon lange die Reise um die Welt hinter sich, seine

Popularität kommt der dem „Freischütz" gleich, mit dem er noch die Eigenschaft theilt, dass seine besten Würdiger und Verehrer nicht im Parket und den Logen sitzen, wo der Opern-Habitué das hohe A des Tenors erwartet und der Kritiker den a cappella-Satz auf tadellose Reinheit prüft, sondern dort oben auf der Galerie, wo eine athemlos lauschende Menge mit der unschuldig verklagten Jungfrau mitleidet, den Retter herbeisehnt und wenn er nun dem staunenden Auge erschienen ist, im eigenen Herzen jubelnd es empfindet: „Ein Wunder ist geschehen, ein unerhörtes Wunder!"

Ein Brief von Edvard Grieg an „Le Figaro".

Uebersetzt von **J. Wimmermark.**

Kopenhagen, Hôtel „Kongen af Danmark".

Herr Redakteur!

Sie haben den Wunsch ausgesprochen, von meiner Hand einige Worte über die Entwickelung der Kunst in der Musik zu empfangen, und Sie sind so liebenswürdig gewesen, mir gänzlich freie Hand zu lassen, irgend eine Seite dieses weitumfassenden Thema's zu wählen.

So gestatten Sie mir denn, dass ich die sich mir bietende Gelegenheit ergreife, laut und deutlich ein Wort von der Dankbarkeitsschuld zu sagen, in welcher die Komponisten des Nordens zu der französischen Tonkunst stehen. Es ist ja gewiss, dass dies auch der Fall bei allen übrigen Nationen ist, aber wir Völker im hohen Norden nehmen darin noch eine ganz besondere Stellung ein. Wir sind Nord-Germanen, und haben als solche einen besonderen Hang zur Schwärmerei und Melancholie mit den Germanen gemeinsam. Doch fühlen wir nicht wie dieser Volksstamm den Drang, uns in breite Wortströme zu ergehen; wir haben immer nur das geliebt, was klar und korrekt ist. Man schätzt die klaren und fliessenden Verse unserer Liederverfasser hoch; alle Ausländer, welche die nordischen Reiche besucht, haben diese Eigenschaften in unserer Muttersprache beobachtet.

Diese Eigenschaften — Klarheit und Präcision — sind es auch, nach welchen wir in unserem künstlerischen Schaffen streben. Trotz der unbegrenzten Bewunderung, mit welcher wir Deutschlands tiefe, geistvolle Kunst umfassen, fällt es uns schwer, uns für gewisse von ihren modernen Ausdrucksformen zu begeistern. Wir finden sie oft zu schwer und überladen. Gewiss hat der nordische Komponist meistens in Deutschland studiert; selbstverständlich ist es darum, dass die Meisterwerke dieser Nation — Werke, welche sich von deren grossen klassischen Zeit herschreiben, und welche die reinsten und edelsten Linien aufweisen —, wenn, sage ich, diese Werke sein ganzes Leben lang in unseren Tonkünstler Ohren eingeprägt bleiben. Aber diese klassische Periode gehört der Vorzeit an, und die Jugend strebt nach einem Ideal der Gegenwart, einem Ideal mit den Vorzügen und Fehlern der Jetztzeit. Darum ist es kaum so vortheilhaft, dass die jungen Komponisten sich an den Farbenorgien von Deutschlands moderner romantischer Schule berauschen, und suchen, sich deren technischen Rüstzeug und deren etwas dehnbare Architektur anzueignen. Sie werden dadurch nur desto grössere Schwierigkeiten haben, sich von all Diesem loszureissen, um den charakteristischen Ausdruck für ihre individuelle und nationale Persönlichkeit wieder zu finden. Und gerade in diesem kritischen Augenblicke ist es, wo das Studium der französischen Musik ihnen helfen soll, sich selbst zurück zu gewinnen — mit ihrem leichten, anmuthigen, lebendigen Satze, mit ihrer krystallhellen Klarheit, mit ihren angeborenen harmonischen Motiven, womit sie sich aller nur möglichen Ausdrucksmittel bedient, ist es die französische Kunst, welche den nordischen Tondichter rettet.

Was ich von der Musik gesagt habe, gilt im übrigen in eben so hohem Grade von dem Einfluss, den die französische Litteratur auf uns ausübt, ebenso ist es auf dem Gebiete der bildenden Künste.

Ein berühmter dänischer Komponist, Gade, dem ich einmal in meinen jungen Jahren eine Debut-Arbeit zeigte, präcisirte sein Urtheil in folgender charakterisirender Weise: „Es nützt nichts, dass Sie etwas auf dem Herzen haben, wenn Sie es nicht ausdrücken können". — Wir berühren hiermit den Hauptpunkt dessen, worauf ich gern hinweisen möchte, nämlich, dass meiner Meinung nach der nordische Künstler, welcher das Geheimniss gelernt hat, sich auszudrücken mit dem, was er „auf dem Herzen" hat, nie vergessen möge, dass er von Frankreich dieses Geheimniss gelernt hat. Darum gerade hegen wir eine so lichte und tiefe Sympathie für die Künstler Frankreichs.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

Wie zu erwarten stand, hat sich im Verlaufe des Oktobers das öffentliche Musiktreiben Berlins noch beträchtlich gesteigert und dürfte augenblicklich seinen Höhepunkt erreicht haben. Obgleich nun der Konzertsaal durch die Masse wie durch die Bedeutsamkeit der Veranstaltungen die Aufmerksamkeit unausgesetzt in Anspruch nimmt, steht diesmal doch die Bühne im Vordergrund des Interesses durch ein Ereigniss, das gerade nicht zu den alltäglichen gehört. Seit langer Zeit sieht Berlin zum ersten Mal wieder

eine italienische Operntruppe in seinen Mauern, und zwar sind die Kräfte, die sich dazu vereinigt haben, von einer Bedeutung, dass man Jahrzehnte zurückgehen muss, um auf Aehnliches zu stossen. In dem alten Skatingring in der Bernburger Strasse, der dann bald darauf zu der jetzigen Philharmonie umgebaut wurde, gastirte anfangs der achtziger Jahre eine italienische Operngesellschaft, zu der der Barytonist Braga und andere Gesangsgrössen gehörten. Diesmal ist es Marcella Sembrich, die hervorragende Künstler zusammenberufen hat, um mit ihnen im Neuen Königlichen Operntheater die Dramatiker der älteren italienischen Litteratur zur Aufführung zu bringen, nachdem sie vor zwei Jahren bereits ein ähnliches Unternehmen in Wien mit grossem Erfolg in's Werk gesetzt hat.

Das Verhältniss des deutschen Publikums zur italienischen Oper hat sich im Laufe der Zeit merklich verändert. Nach dem glänzenden Siegeszug Rossini's und seiner Nachfolger, die sich auch in Deutschland die Bühne unterjocht hatten, begann im zweiten Drittel des verflossenen Jahrhunderts die nationale Strömung immer erfolgreicher die ausländische Kunst zu bekämpfen. Aber bis in die siebziger Jahre blieb doch ihre Anhängerschaft eine recht beträchtliche, und italienische Opernaufführungen waren, wenn auch nicht mehr tagtäglich, so doch immer sehr willkommene Kunstgenüsse. Erst in verschärfter Weise kamen sie in Verruf in dem Masse, in welchem das Musikdrama Richard Wagner's an Boden gewann. Der Rückschlag war ein heftiger. Es gehörte bald zum guten Ton der musikalisch gebildeten Kreise, über den „seichten" Singsang der Italiener verächtlich die Achseln zu zucken, und nur noch irgend einem berühmten „stars" zu Liebe ertrug man ausnahmsweise das eine oder andere der einst so bewunderten Werke. Nun hat sich das auch wieder geändert. Wie Hans von Bülow in dem bekannten, merkwürdig offenen Briefe an Verdi sein früheres einseitiges Urtheil zurücknahm, so kehrten allmählig alle nicht durch Parteigeist verblendeten deutschen Musiker und Musikfreunde zu einem toleranteren Standpunkt zurück. Man wurde sich wieder bewusst, dass auch in der Musik das Schöne in gar mancherlei Gestalt in die Erscheinung treten kann, und dass auch die [illegible] Sangesfreudigkeit und Lust am Wohlklang ihre guten Seiten hat.

Marcella Sembrich hat mit ihrem Unternehmen einen günstigen Zeitpunkt getroffen. Selbst die [illegible] grossen Schöpfungen unserer Meister stellen Anforderungen, denen im Grunde die Aufnahmefähigkeit eines nur kleinen Kreises gewachsen ist, und viel Bewusstsein und äusseres Gethue hat die Entwickelung unserer modernen Kunst im Gefolge gehabt. Was uns aber die neuesten Tonsetzer zu bieten pflegen, ist meist so spröde, wenn nicht unerquicklich, dass sich auch der ernste Kunstfreund nach einer natürlicheren, weniger beschwerlichen Kost zurücksehnt. Nach dem wirren Uebermaass modernster Klangkombinationen, komplizirter Tongedanken und Formen leuchten uns die Gebilde der Italiener in ruhiger Klarheit entgegen und gewinnen für uns eine Bedeutung, die sie vordem garnicht besassen. Vieles darin darf für glücklich überwunden gelten, aber gerade darum, weil uns diese Musik nicht mehr gefährlich werden kann, dürfen wir ihren Erfindungsreichthum, ihre unmittelbare Wirkungsfähigkeit bewundern.

Das Sembrich-Ensemble brachte in der ersten Woche ausser dem „Barbier" Bellini's längst vergessene „Puritaner". Es ist dies seine letzte (1835) und reifste Schöpfung, die ihn einst auf die Höhe des Ruhmes führte und [illegible] noch Spuren seiner reformatorischen Thätigkeit aufweist. Dieser feinsinnige, schwärmerische Meister ist eine der sympathischsten Erscheinungen in der Musikgeschichte. Von den Anschauungen und Bestrebungen einer späteren Generation hatte er freilich noch keine Ahnung, aber indem er eine Dichtung in Tönen nachzudichten suchte unter sorgfältigster Beachtung der Worte, trug er in seiner Weise dazu bei, den Weg zur dramatischen Wahrheit anzubahnen. Manches Stück aus seiner „Norma" und den „Puritanern" zeigt denn auch neben musikalischen Vorzügen eine bemerkenswerthe Schärfe der Charakteristik.

Um uns vergessen zu machen, worin diese alten Opern gegen unsere Anforderungen an ein Bühnenwerk verstossen, um sie wenigstens recht zum Leben zu erwecken, sind gute, geschulte Sänger unerlässlich, Künstler, die Stilgefühl und die nöthige Technik besitzen. Frau Sembrich selbst erfüllt alle Vorbedingungen, um die Hauptpartien zur Geltung zu bringen; sie gab in den Puritanern und als Rosina erneute Proben ihrer oft bewunderten, unvergleichlichen Gesangskunst. Neben ihr traten drei Künstler von hervorragenden Eigenschaften auf. Da ist zunächst Sign. Bonci, ein echter lyrischer Tenor, der eine Kunst der Tonbildung, des Athmens und Phrasirens zeigte, wie sie zu den grössten Seltenheiten gehört. Ferner ist Sign. Arimondi zu nennen, ein volltönender Bass von wunderbarer Klangfülle, sein Gesang zeichnet sich im ernsten wie im komischen Genre durch geschmackvollen Vortrag aus. Weniger durch seine Stimmmittel besticht der Bariton Bensaude, aber auch er zeigt treffliche Schule und fesselt durch seine gewandte, temperamentvolle Darstellung. Diese Herren, denen sich noch als ausgezeichneter Buffo Sign. Tavecchia anschliesst, bilden mit der Sembrich ein Ensemble, wie man es lange nicht gehört hat, und doch sind es nicht die Einzelleistungen allein, die diesen Vorstellungen ihren Werth verleihen. Er beruht nicht zum wenigsten in der Einheit und Reinheit des Stiles, die wir hier gewahrt finden, und die uns mit den Schönheiten zugleich die Eigenart der Werke vermittelt. Das Verdienst des Dirigenten Sign. Bevignani ist deshalb ausdrücklich hervorzuheben. An der Spitze der Königl. Kapelle und des Mailänder Scala-Chores waltete er seines Amtes in einer höchst anerkennenswerthen Weise. Namentlich die Barbier-Aufführung, in der die bei uns sonst durch Prosa ersetzten Original-Recitative gesungen wurden, hinterliess einen ungewöhnlich einheitlich künstlerischen Eindruck. Das Publikum war enthusiasmirt. Unverkennbar war es froh, sich einem ungetrübten Genusse hingeben zu können.

Aus der Fülle der Konzerte ragten als die bedeutendsten die von **Nikisch** (Philharmonie) und **Weingartner** (Opernhaus) geleiteten hervor. Im ersteren wirkten **Lilli Lehmann** und **Conrad Ansorge** als Solisten mit und Goldmarks „Ländliche Hochzeit" stand im Mittelpunkt des Programms, in letzterem interessirte namentlich die 5. Sinfonie in B-dur von Glasounow. **Hugo Kaun** und **Edmund Hertz** führten eigene Kompositionen vor, ferner spielte **Felix Berber**, und der Münchener Tenorist Dr. **Raoul Walter** liess sich im Beethovensaal hören. **Waldemar Lütschg** gab einen besonders erfolgreichen Abend, aus Frankreich kamen **Camille Chevalier** (der jetzige Leiter der **Lamoureux**-Konzerte), die Geiger **Albert Geloso** und **Daniel Herrmann** und der interessante Pianist **Lucien Wurmser**, und **Arthur van Eweyk** veranstaltete einen Liederabend mit hochmodernem Programme. Um auch hier das Wichtigste herauszugreifen, erwähne ich besonders das Gastspiel der **Meininger Hofkapelle** unter **Fritz Steinbach**, deren erste beiden Abende unter Betheiligung **Joachims** begeisterten Beifall fanden. Der Altmeister spielte mit **Rob. Hausmann** das Doppelkonzert in A-moll von Brahms, mit **Carl Wendling** das Doppelkonzert von Bach in D-moll und dann **Mozart's** D-dur Konzert mit dem entzückenden Rondo. Der zweite Abend brachte ferner Weber's zweites Klarinett-Konzert in Es, das Herr **Mühlfeld** geradezu vollendet vortrug. Die Meininger haben sich bei uns ein anhängliches Publikum herangebildet, das ihre Aufführungen um ihres vornehm exclusiven Programms wegen schätzt und den Dirigenten **Steinbach** ostentativ feiert. Die Kritik wird in diesen Jubel gern mit einstimmen, doch ihre Bedenken nicht zurückhalten dürfen. Dem Orchester fehlt es vor allem an Wohlklang, dem Dirigenten an Sinn für edles Masshalten. Wohlthuend berührt seine Wärme und jugendliche Begeisterung, aber Vieles kommt gar zu derb heraus, und wo Romantik, oder überhaupt Poesie verlangt wird, da versagt sein Naturell. Dennoch können die Meininger in unserem vielgestaltigen Musikleben eine Art Mission erfüllen. Es weht ein frischer Zug ehrlicher Begeisterung durch ihre Aufführungen, in denen mit einer rückhaltlosen Hingabe an die Sache musicirt wird, wie es leider nicht immer und nicht überall anzutreffen ist.

Dr. Leopold Schmidt.

Von der **Konzertdirektion Hermann Wolff** gingen der Redaktion in den letzten Wochen keine Eintrittskarten zu, die Besprechung der Konzerte musste deshalb unterbleiben.

Von hier und ausserhalb.

Im Nachlass von **Johann Strauss** haben sich ausser einem vollständigen Ballet und verschiedenen Skizzen, noch zwei fertig zu Ende komponirte Walzer vorgefunden. Die Firma **Hermann Seemann** in **Leipzig** hat das Verlagsrecht derselben erworben, sie werden demnächst unter den Titeln „**Abschieds-Walzer**" und „**Ischler-Walzer**" in den Handel gelangen.

— Das „National Conservatory of Music" in New-York schreibt folgende **Preise** aus: 500 Doll. für die beste Symphonie, 200 Dollars für die beste Ouverture und 200 Dollars für das beste Violin- oder Klavierkonzert. Nur in den Vereinigten Staaten geborene und nicht mehr als 40 Jahre alte Komponisten dürfen sich um die Preise bewerben, und zwar müssen die eingereichten Arbeiten Manuskript und für das Publikum vollständig neu sein. Das Preisausschreiben ist bis zum 15. Januar 1901 offen.

— Im Luxembourg-Garten zu **Paris** fand am 17. v. Mts. die Enthüllung des daselbst errichteten **Chopin-Denkmals** statt. Die Mittel für dasselbe sind durch öffentliche Sammlung beschafft worden.

In **Amsterdam** gingen am 10. v. Mts. Richard **Wagner's** „Meistersinger" erstmals in **holländischer Sprache** in Scene und riefen, von Hrn. Peter Raabe gut einstudirt und elastisch dirigirt, einen unbeschreiblichen Beifall hervor.

— Von der Firma **Breitkopf & Härtel, Leipzig**, wird augenblicklich eine Photographie des Geigenkünstlers **Paganini** verbreitet, die sicher das Interesse aller musikalischen Kreise erregen wird. Das Bild zeigt den Künstler in ganzer Figur, die Geige im Arm, die rechte Hand mit dem Bogen hoch erhoben. Es ist nach einer alten, in Turin wiedergefundenen Daguerrotypie nachgebildet und dürfte vielleicht das einzige getreue Bild von Paganini sein, das existirt.

— Der **Berliner Wagnerverein** veranstaltete am 25. Oktober eine würdige Gedenkfeier für sein verstorbenes Ehrenmitglied **Franz Betz**. Die Gedenkrede, in welcher die künstlerischen und menschlichen Eigenschaften des Verstorbenen ihre volle Würdigung fanden, hielt Prof. Dr. **Wagner**. Musikalische Vorträge aus dem Repertoire des Verstorbenen erinnerten die zahlreiche Versammlung an die künstlerischen Grossthaten des herrlichen Sängers.

Das Novemberheft der „**Mittheilungen**" der Musikalienhandlung von **Breitkopf & Härtel** enthält aus der Feder **Felix Weingartner's** ein „**Gedenkblatt**" für **Hector Berlioz**, mit welchem derselbe den Beginn der Gesammtausgabe der Werke Berlioz durch die Firma Breitkopf & Härtel einleitet. Weingartner feiert in seiner kleinen geistreichen Skizze Berlioz als eine positive, originale Kraft, als den Stammvater unserer modernen Musik, auf den man nie, im Falle glück-

[illegible] Auffassungen der heutigen Experimentirkunst als auf einen überwundenen Standpunkt wird herabsehen. „Wissenschaftliche Doktrinen, philosophische Erkenntnisse können durch bessere verdrängt werden und dadurch absterben. Aber aus einem grossen Kunstwerk spricht der von Zeit- und Geschmackswechsel unabhängige ewig junge Genius, daher kann es in seiner Eigenart nie verdrängt, weil eigentlich mit nichts Anderem verglichen werden. Und für Berlioz brauchen wir erst recht nicht zu fürchten, dass er jemals „unmodern“ werden könnte, denn er hat das sicherste Zeichen der Unsterblichkeit für sich: „er war niemals in der Mode“.

— Dasselbe Heft enthält auf Grund des monatlich erscheinenden Deutschen Bühnenspielplans, der eine zuverlässige Zusammenstellung der Theaterzettel der hervorragendsten Bühnen bringt, ein nach dem Alphabet der Komponisten aufgestelltes Verzeichniss aller vom September 1899 bis August 1900 aufgeführten Opern, Operetten und Ballettmusik. Es ist sehr belehrend zu lesen, welche Werke die grösste Zugkraft auf das Publikum üben. Obenan steht die „Fledermaus“ von Strauss mit 402 und Jones „Geisha“ mit 401 Aufführungen, dann folgt „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ mit der Zahl von 387 und 366, Mascagni's „Cavalleria rusticana“ erzielte immer noch 372 Aufführungen, Beethoven's „Fidelio“ dagegen erschien 159 Mal, Mozart's „Figaro“ 142 Mal auf dem Spielplan. — Zu erwähnen ist aus den Mittheilungen noch Bild und Lebensskizze von Verdi, ferner die Berichte über die „Musikgeschichtlichen Sammelwerke“ aller Völker, für welche die Firma seit Jahren bemüht ist eine „Centralstelle der Musikwelt“ zu schaffen. Die diesmaligen „Mittheilungen“ enthalten wieder eine Reihe solcher für Musikforscher und Musikfreunde wichtiger Werke aus Deutschland, Frankreich, Italien, Niederlande, Portugal und Russland.

— Das 10. Heft der „Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin“ herausgegeben von Rudolph Genée, behandelt in seinem 1. Artikel Mozart's Einlagen für die Oper „La villanella rapita“ von Francesco Bianchi, ein Terzett und ein Quartett, beide im November 1785 geschrieben, die sich in der von Mozart geschriebenen, vollständig ausgeführten Partitur auf der hiesigen königl. Bibliothek befinden. Ein zweiter Artikel bringt eine kurze biographische Skizze über Emanuel Schikaneder mit besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zu Mozart und der Entstehung des Zauberflöten-Textes. Das Bild Schikaneder's und das nach dem Originaldruck wiedergegebene Titelblatt des ersten Textbuches der Zauberflöte leihen der kleinen Skizze eine besondere Anziehung. Die Berliner Mozart-Gemeinde macht bekannt, dass ihre ersten geselligen Musikabende am 7. und 20. November stattfinden. Für Sonntag den 9. December ist in der Singakademie eine grosse Musikaufführung unter Mitwirkung namhafter Künstler und der „Neuen Orchester-Vereinigung“ geplant.

Der Platz für das Richard Wagner-Denkmal in Berlin ist jetzt endgiltig bestimmt. Der Kaiser hat auf Vorschlag des Königl. Gartendirektors Geitner genehmigt, dass das Denkmal in der Thiergartenstrasse am Rande des Thiergartens gegenüber der Hildebrandtstrasse aufgestellt wird. Der Wettbewerb soll in einigen Wochen ausgeschrieben und an alle deutschen Künstler gerichtet werden. Ursprünglich war ein engerer Wettbewerb unter einer Anzahl hervorragender Bildhauer in's Auge gefasst. Die Berliner Bildhauer-Vereinigung sprach aber in einer Eingabe den Wunsch aus, es möchte gerade diese schöne anregende Aufgabe zum Gegenstande einer allgemeinen Konkurrenz gemacht werden. Da andere einflussreiche Kreise diesem Standpunkt beitraten, wird sich das Komité nun in der That an die gesammte Künstlerschaft wenden. Was die Form des Denkmals anlangt, so hat der Kaiser die Hergabe des Platzes an die Maassgabe geknüpft, dass das geplante Monument in seinem äusseren Umfange über die anderen, im Thiergarten aufgestellten Denkmäler nicht hinausgehe. Die Anlage wird also etwa der Grösse des Goethe- und Lessing-Denkmals entsprechen.

— Auf Anregung von Mitgliedern der Freien Vereinigung für Flottenvorträge hatte die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig einen Ehrenpreis von insgesammt 1000 Mk. für Dichtung und Komposition eines Flottenliedes ausgeschrieben. Die Entscheidung über die Dichtung erfolgte im Februar d. Js., jetzt ist nun auch die Prüfung der mehr als 300 Kompositionen von den Herren Preisrichtern Eugen d'Albert, Felix Weingartner und Franz Wüllner beendet. Den durch die Preisausschreibung gestellten Anforderungen entsprach am meisten das vom Musiklehrer Th. Scharff in Freiburg (Schlesien) in Musik gesetzte deutsche Matrosenlied „Hurra! ihr blauen Jungen“ von Reinhold Fuchs und ist deshalb Herrn Scharff der erste Ehrenpreis in Gestalt eines Schiffspokals zuerkannt worden. Mit je einem weiteren Preise wurden ausgezeichnet die Kompositionen „Hurra! ihr blauen Jungen“ von Ludwig Steinert, Königl. Seminar-Musiklehrer in Aurich (Ost-Friesland), „Breit aus die eisernen Schwingen“ von Simon Breu, Lehrer an der Königl. Musikschule und Dirigent des Akademischen Gesangvereins in Würzburg und von Gabriel Neumarck in Leipzig.

— Eine originelle Neuheit ist in der Kalenderschau für 1901 zu verzeichnen. Die Verlagsgesellschaft „Harmonie“ veröffentlicht einen „Harmonie-Kalender“, der, [illegible]0 Seiten stark und 40 cm hoch genau in der Form einer Violine ausgestanzt und in täuschend ähnlichem mehrfarbig lithographierten und lackierten starken Deckel gebunden ist. Stempelt das Aeussere den Kalender somit zu einem reizenden Scherzartikel für den Weihnachtstisch musikliebender Kreise, so ist sein Inhalt ein so gediegener und bedeutender durch die aufgenommenen Beiträge unserer ersten Musiker und Schriftsteller, dass der Kalender dadurch einen dauernden Werth erhält. Es lieferten kleine Aufsätze, Skizzen, Verse, Humo-

ristisches u. A. Humperdinck, d'Albert, Grieg, Weingartner, Jadassohn, Tinel, Knorr, Sternfeld u. v. A., ferner sind einige bisher unveröffentlichte Briefe Hans v. Bülow's, Beethoven-Vorträge aus dem Nachlasse Anton Rubinstein's, Bayreuther Erinnerungen aus Tschaikowsky's Nachlass und gesammelte Aussprüche über Vortrags-Kunst von Amalie Joachim darin abgedruckt. Ueber 100 künstlerisch ausgeführte Bilder schmücken das Werk. Die originelle Neuheit, die nur 1 Mark kostet, sei allen musikliebenden Kreisen angelegentlich empfohlen.

— Wie uns aus Leipzig mitgetheilt wird, ist Professor Carl Reinecke mit der Abfassung seiner Memoiren beschäftigt. Sie werden im Verlage seiner Söhne Gebr. Reinecke, Leipzig, erscheinen.

— Der Rath der Stadt Leipzig hat zur Errichtung eines Denkmals für Johann Sebastian Bach in der Nähe der Thomaskirche 10000 Mark bewilligt.

Bücher und Musikalien.

F. Schmedes. Zwei Lieder für eine Mittelstimme.
Freie Musikalische Vereinigung, Berlin.

Ausprachsloser, nicht des Feingefühls entbehrende Musik, der ein ungarisches Volkslied und ein Gedicht von Schlotke als dichterische Grundlage dient.

Max Wagner. Osterlied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
B. Schultheiss, Berlin.

Eine trockne, alltägliche Composition (auf der ersten Innenseite als op. 21, No. 2 bezeichnet) mit sehr primitiver Tonmalerei, die das Läuten der Osterglocken wiedergeben soll. Ausserdem zerreisst die musikalische Darstellung einen poetischen Gedanken des Dichters Adolf Böttiger, anstatt ihn zusammenzufassen. Bei Böttiger tritt die erste Strophe, das Jubeln frommer Herzen über den erstandenen Lenz, zu den beiden übrigen Strophen, der Beschreibung des Zustandes der Natur in dieser Zeit, in Gegensatz. Es müssen also die zweite und dritte Strophe eine musikalische Einheit bilden, aber nicht, wie bei Wagner, die erste und dritte.

Fr. Kirchner, op. 850. Zigeunermädchen-Lieder von Lucie Tömlich-Bahn für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Richard Kaun, Berlin.

Trotz der hohen Opuszahl beweist dieser aus sechs Nummern bestehende Cyclus nur des Komponisten schöpferisches Unvermögen. Unwandelbar setzt er einen Zweitakter neben den andern, so dass man meist schon im voraus weiss, was seine Melodie bringen wird.

Bruno Horwitz.

J. Stöckle. 20 melodiöse Etüden in fortschreitender Folge. 3 Hefte.
N. Simrock, Berlin.

Die in No. 13 und 16 dieser Zeitung besprochenen kleinen reizenden Vortragsstückchen für die Jugend „Miniaturen" und „Märchenbilder" von J. Stöckle hatten meine Bekanntschaft mit dem mir bis dahin unbekannten Komponisten vermittelt und voll Interesse schlug ich die neu eingegangenen Etüden auf, gespannt, wie sich der Autor von der Seite des pädagogischen Schaffens zeigen würde. Auch hier war das Ergebniss der Durchsicht ein sehr befriedigendes. Jede Etüde, wenngleich sie durch ein sich wiederholendes Motiv auf einen bestimmten technischen Zweck hindeutet, gestaltet sich zu einem reizenden kleinen Stimmungsbildchen voll Anmuth und Grazie, aus kleinen und kleinsten Mosaikstiftchen zusammengesetzt und doch so abgerundet und einheitlich als Ganzes. Der Autor ist ein Kleinkünstler von seltener Geschicklichkeit, er fügt seine kleinen, singenden und klingenden Motive so fesselnd zu symmetrischen Verhältnissen zusammen, es formt sich Alles so natürlich, so ungesucht, nirgends wird man an die „Mache" der Arbeit gemahnt. Hand in Hand damit geht der Sinn für harmonischen Wohlklang und ein reiches rhythmisches Vermögen, welches ungemein zur Belebung der Sätzchen beiträgt. Die Etüden verdienen, weil sie sich vorzüglich zur Bildung des Geschmacks und eines feinen Vortrags, sowie zur Uebung des musikalischen Empfindens eignen, in recht weiten Kreisen bekannt und in den Unterrichts-Lehrgang eingefügt zu werden. Zu verbürgen ist wohl, dass jedes einigermassen musikalisch veranlagte Kind sie wegen ihres anmuthigen melodischen Gehalts gern studieren wird. Sollte ich sie rubriziren, so würde ich ihnen einen Platz vor Stephen Heller's op. 45 anweisen, das dritte Heft der vorliegenden Etüden möchte dem 1. Heft der Heller'schen in Bezug auf Schwierigkeit wohl gleich stehen. Allen unterrichtenden Kollegen seien die Studien auf's wärmste empfohlen.

Hermann Vetter, op. 8. 24 melodische Klavier-Etüden für gleichmässig fortschreitende Ausbildung beider Hände, sowie des Vortrags.
Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Das Werk ist in 3 Heften gegliedert, Heft I ist für die unterste Stufe des Elementar-Unterrichts bestimmt, Heft II für die mittlere, Heft III für die obere Elementarstufe. Das erste Heft beginnt denn auch mit den kleinsten Uebungsstücken im Umfang von 5 und 6 Tönen in ruhig fortschreitenden Motiven und den einfachsten Rhythmen. Die meisten Etüden treten doppelt als A und B auf, das technische Uebungsmotiv ist in A der rechten, in B der linken Hand zugewiesen, wodurch die gleichmässige Aus-

bildung beider Hände angebahnt ist. Dann giebt der Autor noch Varianten zu einigen Etüden, er schreibt von diesen nur den Anfang auf, Aufgabe des Schülers ist es, die Fortsetzung schriftlich zu machen und das Stück in dieser Variante zu üben, so erweitert sich der Uebungsstoff bedeutend. Auf Ausbildung der vierten und fünften Finger ist besonderes Gewicht gelegt, die beiden schwachen Finger werden in den Stücken besonders beschäftigt. Hat der Autor sich durch das Vorgesagte als tüchtiger Pädagoge erwiesen, so ist es ihm nicht immer gelungen, den spröden Stoff auch anregend für den jugendlichen Spieler zu gestalten. Die besondere Berücksichtigung der äusseren Finger erzeugt eine gewisse Monotonie in den technischen Figuren, dazu ergeben sich — vereinzelt im zweiten, recht häufig aber im dritten Heft — aus Vorhalts- und Durchgangsnoten oft recht herbe Zusammenklänge, Dissonanzen, die den jungen Spielern fremd und peinlich klingen werden und die auf dieser Stufe besser vermieden wären. Der Werth der Etüden für die technische Ausbildung bleibt dadurch ungeschmälert, sie werden die jungen Schüler ein tüchtiges Stück fördern.

L. Birkedal-Barfod, op. 15. Leichte Studien für die linke Hand. 2 Hefte.
Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Kleine melodische Sätzchen, nur für die linke Hand allein gesetzt, geschickt im Tonsatz und ansprechend klingend. Sie bezwecken, die linke Hand auch in der Ausführung gesangvoller Themen und mannigfaltiger Rhythmen geschickt zu machen. Obgleich leicht gesetzt, liegen sie für den Spieler doch ziemlich unbequem dadurch, dass sie in einer zu hohen Oktave für die linke Hand geschrieben sind, Hand und Arm wird in eine unnatürliche Haltung hineingezwungen, oder es muss der gewohnte Sitz am Klavier verschoben werden.

J. Philipp, 24 Etudes faciles de Ch. Czerny. Edition instructif.
Janin frères, Lyon.

Die Auswahl der vorliegenden Etüden ist aus Czerny's op. 335, 636, 823 und 849 getroffen und in progressiver Weise zusammengestellt. Dazu fügt der Autor eine Reihe von Vorschriften über das Ueben jeder einzelnen Etüde, er legt besonderes Gewicht auf rhythmischen Wechsel beim Ueben, er schiebt die Accente wechselweise auch auf alle leichten Takttheile, ferner hat er Vorübungen geschrieben und verlangt endlich für einzelne in C-dur gesetzte Etüden Transposition nach Cis-dur und zwar mit gleichem Fingersatz, wie in C-dur. Letzteres möchte jungen Spielern wohl eine zu schwierige Aufgabe sein, Daumenuntersätze von Ober- zu Obertaste, oder von Unter- zu Obertaste gehören schon unter die verlassen Studien, die man ungeübten Fingern nicht zumuthen kann. Im Uebrigen ist die Bearbeitung und Auswahl sehr zu loben, die Ausgabe für den Unterrichtsplan zu empfehlen.

Anna Morsch.

K. Klindworth, Drei Stücke aus Fausts Verdammung von Berlioz für Klavier zu 2 Händen übertragen.
B. Schott's Söhne, Mainz.

Diese Bearbeitung war ursprünglich für den Klavierauszug des „Faust" bestimmt. Durch besondere Umstände, welche hier nicht erörtert werden können, erscheint sie nur einzeln. Diese Erklärung ist aber nöthig, um zu verstehen, warum sie alle virtuose Behandlung und jede freie Abweichung vom Original vermeidet. Es handelt sich nicht um eine „Transkription," sondern eben um einen „Klavierauszug." Nun ist es aber bewunderungswürdig und lehrreich zu sehen, wie Klindworth es verstanden hat, mit den einfachsten Mitteln (denn seine Uebertragung ist leicht zu spielen, sie ist dilettantenleicht, um nicht kinderleicht zu sagen) dem Orchesterklang nachzugehen. Mit ausserordentlicher Feinheit ist jeder Pedalgebrauch, jede Lage benutzt, so dass ein Spieler, dem der Orchesterklang gegenwärtig ist, selbst mit dieser einfachen Uebertragung die Vorstellung davon erwecken kann. Jeder „Klavierauszügler" sollte daran lernen, wie man einen künstlerischen Klavierauszug schreibt und die Verleger sollten uns endlich von den Verballhornungen befreien, welche die gewöhnlichen Klavierauszüge Mozart's etc. bedeuten.

J. Vianna da Motta.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

E. Heuser, op. 33. Deutsche Sänger am Missouri.
C. Steinhauer, op. 5. „Meine Göttin" f. Solo, Chor und Orchester.
K. Pieper, op. 22. „Nelken" für eine Singstimme und Klavier.
J. van Lier: Violoncell-Bogentechnik.
Verlag von H. vom Ende, Köln a. Rh.

B. Boekelmann: Bach's Inventionen in mehrfarbiger Darstellung.
Verlag von J. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Cramer-Bülow: 60 Ausgewählte Klavier-Etüden. III. Auflage.
G. Lazarus: Mandanika Melodienreihe für 2 und 4 Hände.
Verlag von Jos. Aibl, München.

C. H. Döring, op. 211. Melodische Klavier-Etüden.
Verlag von Otto Forberg, Leipzig.

C. H. Döring, op. 214. Fünf Albumblätter.
Verlag von Carl Rühle, Leipzig.

A. Cebrian, op. 28. Vier Grab- und Trauergesänge.
A. Becker-Kriegeskotten Schulchorbuch.
Verlag von Chr. Friedr. Vieweg, Quedlinburg.

H. Cleve, op. 1. Sieben Klavierstücke.
F. Kullak Lilien. Ein Tongedicht für Pfte.
B. Irrgang, op. 6. Zwei geistliche Gesänge.
Verlag von Albert Stahl, Berlin.

R. Lange Chopin op. 54. Scherzo für 2 Klaviere zu 4 Händen bearbeitet.
Verlag von R. Lange, Magdeburg

R. Wickenhausser, op. 12. Vierzehn Gesänge.
A. Kugler, op. 26. Zwei Lieder im Volkston f. Frauenchor
R. Kahn, op. 15. Sechs Gesänge f. Frauenchor
C. Prohaska, op. 2. Gesänge für Frauenchor 3 Hefte.
M. Peuschel, op. 55. Rosen-Walzer f. Frauenchor
B. Vogel, op. 48. Erinnerung für Solo und Frauenchor.
Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig

C. H. Döring, op. 194. Fünf Stimmungsbilder für Klavier
Verlag von Schweers & Haake, Bremen.

C. H. Döring, op. 206. Fünf Karnevalsbilder für Klavier
Verlag von L. Hoffarth, Dresden.

St. Wahl Albumblätter für Violine.
Verlag von J. H. Zimmermann, Leipzig.

C. H. Döring op. 209 Sechs kleine Studien für Klavier.
Verlag von Otto Junne, Leipzig

L. Dettmer Tonleiter- und Accordstudien.
Verlag von F. G. A. Krüger, Hannover.

J. Philipp Exercises élémentaires rhythmiques.
Verlag von Janin frères, Lyon.

H. Reinhold, op. 68. Jugend-Erinnerungen, op. 9. Arabesken, 12 Klavierstücke
Verlag von L. Doblinger, Wien.

J. Ad. Hägg Album, 16 Klavierstücke.
Verlag von Fr. Hofmeister, Leipzig.

A. Werner, op. 27 und 31 Präludien für Pfte.
Verlag von C. F. Leede, Leipzig.

M. Reger, op. 23. Vier Lieder.
—, op. 31. 6 Gedichte für mittlere Singstimme.
—, op. 35. Sechs Lieder.
—, op. 37. Fünf Gesänge.
—, op. 43. Acht Lieder.
—, op. 45. 6 Intermezzi für Klavier.
—, op. 46. Phantasie u. Fuge f. Orgel.
—, op. 47. Sechs Trios für Orgel.
—, op. 48. Sieben Lieder.
—, Choralvorspiele von J. S. Bach für Klavier übertragen.
Verlag von Jos. Aibl, München.

J. G. Herzog, op. 74. Drei geistliche Chöre.
Verlag von G. D. Baedeker, Essen.

Anregung und Unterhaltung.

Räthsel und Rebusse.

Von

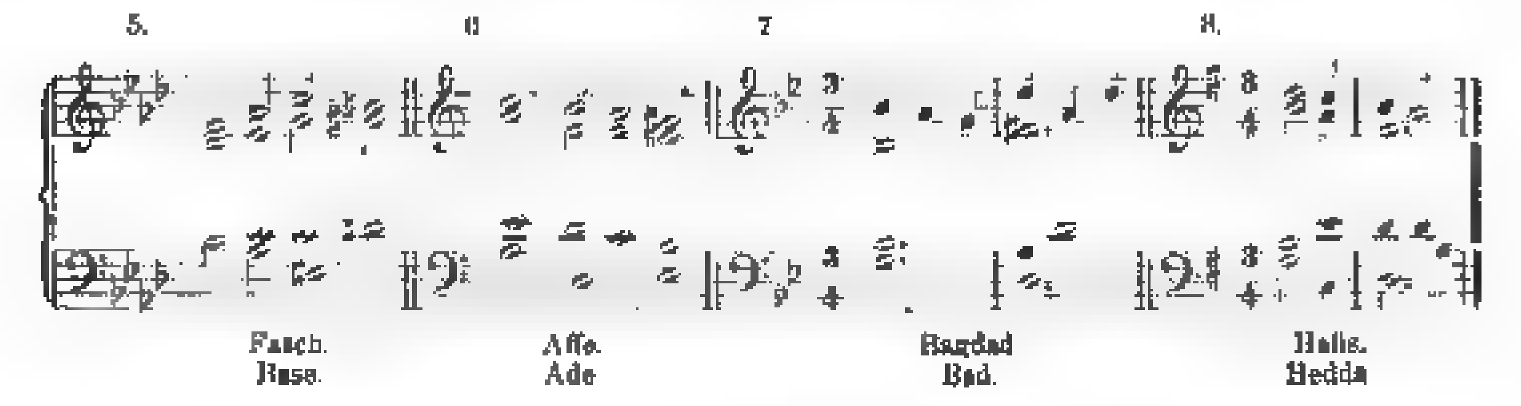
Wilhelm Tappert.

(Schluss.)

Die vielen (und recht unerwünschten) Mussestunden, welche ich nach überstandener schwerer Krankheit als langsam Genesender auszufüllen hatte, riefen allerlei Erinnerungen an die musikalische Schulzeit wach. Künste und Künsteleien, halb vergessen, wurden auf's Neue versucht, Räthsel-Canon's gelöst, Krebs- und Spiegel-Canon's gemacht, Rebus-Aufgaben erdacht u. s. w. — kontrapunkte beschäftigten mich, die man vor einigen vierzig Jahren noch lehrte und lernte.

Der „Klavier-Lehrer“ hat seinen Lesern in 2 Nummern acht Ergänzungs-Räthsel geboten, in der letzten auch die Lösungen der ersten vier gebracht. Heute kommt die andere Hälfte dran. Ich wäre in der Lage, noch mehr solche Scherze zu liefern, aber es mag genug sein für diesmal.

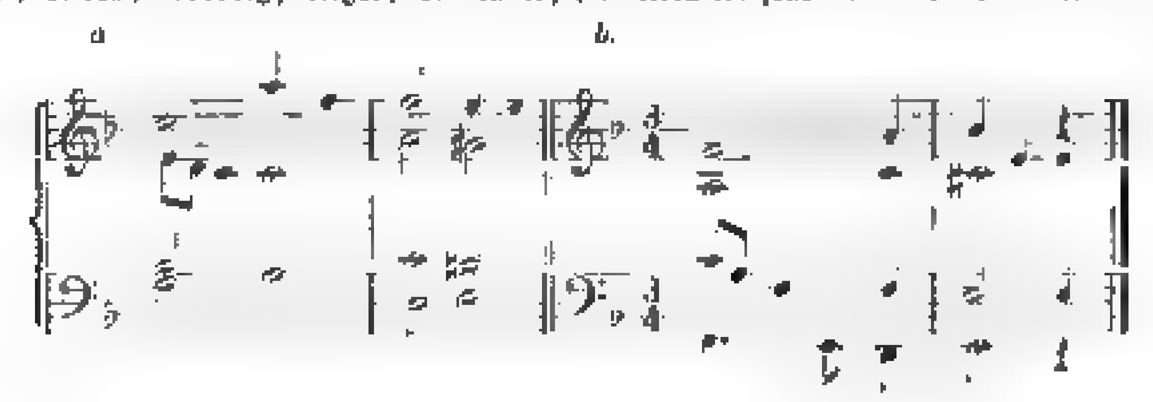
Auflösungen der Räthsel aus No. 20.



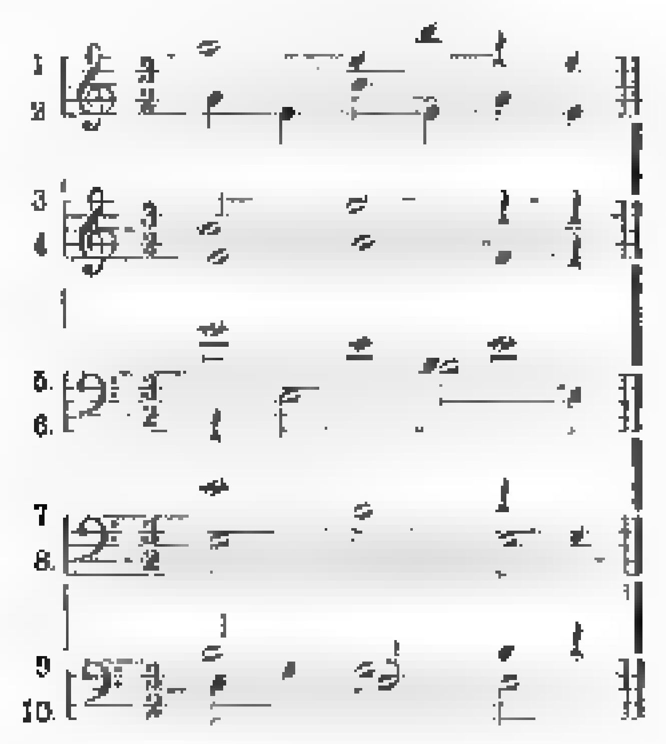
In all' diesen Räthseln kamen nur unsere deutschen Notennamen zur Verwendung. J. Fr. Kelz gebrauchte die Note es als einen Buchstaben (in Fesca und Schaf), ich nehme sie für es und die Note h ist bei mir stets ein einzelner Buchstabe. Der Wort-Vorrath, der sich ergiebt, ist ziemlich beschränkt.

Lässt man aber unsere deutsche Viertelpause als r gelten, dann erweitert sich das Gebiet des musikalischen Rebus ganz bedeutend, wie aus folgender Liste ersichtlich ist: Ascher, Ascherberg, Bader, Barge, Bargheer, Berger, Berber, Beer und Behr, Brede, Decher, Dreher, Drescher, Eberhard, Ehrbar, Erard, Erbach, Esberger, Faber, Fahrbach, Fischer, Frege, Frese, Gareis, Gerber, Greder, Greger, Hager, Harrach, Harder, Heiser, Heger, Heese, Herder, Raabe, Raff, Rasch, Rehberg, Reger, Reischach, Recha u. s. w. Längere Wörter sind: Aschbecher, Badereise, Eberesche, Ehebrecher und Grabrede, das längste ist die alte Zauberformel Abracadabra. Dass der weit verbreitete Angstruf: Ach Herrcheses! sich glatt in Noten wiedergeben lässt, dürfte jeden Sachsen interessiren und erfreuen. Beiläufig sei bemerkt: unsere Viertelpause ist das einzige Ueberbleibsel von der ehemaligen französischen Lauten-Tabulatur, welche bis zum Jahre 1800 als musikalische Notation in Gebrauch war. Das willkürlich gewählte Zeichen sollte Verwechslungen mit dem Buchstaben c vorbeugen.

Der Leser wird nun im Stande sein, die folgenden Beispiele (a und b) ohne Weiteres richtig zu deuten. Das erste enthält drei Stimmen in Rebusnoten, im zweiten ist jede der vier Stimmen ein Rebus.



Zum Schluss biete ich eine Combination von zehn geeigneten Wörtern in fünfzeiliger Partitur



Als umschreibende Lösung dieses complizirten Rebus mag ein letztes Räthsel dienen.

Die beiden Jäger

A. Guten Abend, Freund 4!
B. Hab' die 7, 3 von 1!
A. Kommen Sie, dort im 2 sind 6.
B. 5 natürlich mit. Jagen ist ein Vergnügen, herrlich und 9.
A. Erst einen kräftigen Schluck, 8 wir gehn. Aufgepasst! hier liegt eine 10.

Richtige Lösungen der Räthsel in No. 19 und 20 sandten ein: Musikgruppe Leipzig des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins. Frl. Emma Zabel, Königsberg. Hr. Gustav Br. hier. Hr. A. St. Chemnitz. Frl. Anna Eder, Wels in Oesterreich, No. 1 und 2.

☞ Dieser No. ist ein Prospekt mit Auszügen aus Urtheilen über die

Neue Klavierschule von Max Bisping, bearbeitet von **Alfred Rose**

beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Weihnachtsstücke für Violine und Klavier.

R. Jockisch, Weihnachts-Album. 8 Fantasien über beliebte Weihnachtslieder. (1. Lage). Pr. Mk. 1,50.
Ernst Eulenburg, Leipzig.

G. Ortmann, op. 20 Weihnachtsmärchen. (1. Lage). Pr. Mk. 1,50.
Richard Kaun, Berlin.

R. Küsiel, op. 61. Zwei kleine Weihnachts-Fantasien für 1 oder 2 Violinen. (1. und 1. und 3. Lage) Pr. à Mk. 1,50.
P. J. Tonger, Köln.

G. Hollaender, op. 47. Vier Weihnachtsstücke. (Mittelstufe). 4 Hefte à Mk. 1,50.
Otto Forberg, Leipzig.

Die Herren Verleger, welche gute und empfehlenswerthe Werke, Bücher und Musikalien für die Weihnachtszeit besprochen, oder in den Listen des „Klavier-Lehrer" veröffentlicht sehen möchten, werden gebeten, der Redaktion, Passauerstr. 3 ihre Werke umgehend einzusenden.

Meinungs-Austausch.

Zur Beruhigung von Frl. Ida Ulrich (No 20 des Klavier-Lehrers) diene hinsichtlich des „Auswendigspielens" noch eine Ergänzung. Ich erklärte das „Lernen" bezw. „Lehren" des Auswendigspielens könne nur psychologisch erreicht werden und verwarf jedes Auswendigspielen „nur nach dem Gehör". Dass es „geniale" Menschen giebt, die auch ohne „bewusste" Kenntniss von Psychologie und Logik auswendig spielen, bedurfte keiner Erwähnung, da das „Genie" thut was es nicht lassen kann, den Stoff beherrschend auch ohne Schulmeister! Aber auch im Gehirn des „Genie's" ist kein anderer Vorgang möglich, als der des „Vorstellens", des „geistigen Hörens," ohne aber dass das Genie sich dieser psychologischen Thätigkeit bewusst zu sein braucht. Frl. Ulrich weist auf das punctum saliens ja selbst deutlich hin, indem sie zugiebt, dass sie die „sorgfältig" studierten Stücke noch im Gedächtniss habe. Wie kann man sich dieses „sorgfältig", dazu noch unter einer Leitung wie die Kullak's, anders vorstellen als ein Studium nach Tonverhältnissen und Tonvorstellungen, nach harmonischen und rhythmischen Erkenntnissen? Was ist dieses „sorgfältig" anders als eine psychologische Thätigkeit, gleichviel ob Lehrer oder Schüler diese Vorgänge als solche erkennen oder nicht? Da aber die meisten Menschen keine „Genies" sind, so muss geholfen werden und dies kann nur durch sachliche Entwicklung geschehen. „Ansichten" können verwirren, „Thatsachen" aber nicht. Einen Vergleich mit „sprechenden Papageien" dürfte wohl Niemand sich gefallen lassen, und doch, wenn die freie „Erkenntniss" fehlt, wird „der" oder „die" Auswendigspielende niemals die Grenze thierischen Erkennens überschreiten (horribile dictu). Sollte meine Zeit es einmal erlauben, so bin ich gern bereit alle Phasen des Musikunterrichts psychologisch zu beleuchten, „ohne meine Meinung", rein objektiv wissenschaftlich.

Prof. Jos. Wallrül.

Von Frl. Lina Oerter ging nach Schluss der Redaktion noch eine Entgegnung in Sachen „Chevé-Batthe" ein, die erst in der nächsten Nummer abgedruckt werden kann.

D. R.

Vereine.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Den 70. Geburtstag seines ersten Vorsitzenden, Prof. Edmund Singer, beging der Verein am Montag abend durch einen Familienabend mit Konzert im grossen Saal des Oberen Museums. Das Programm versprach, sowohl was Auswahl der Tonstücke als namentlich das Personal der ausübenden Künstler betraf, einen hohen Genuss. Die Sonate C-moll für Violine und Klavier von Beethoven wurde von den Herren Marcel Herwegh und Prof Pauer meisterhaft zu Gehör gebracht, dasselbe gilt von der Rhapsodie für Violine von Singer, bei welcher Prof. de Lange den Klavierpart übernommen hatte. Marcel Herwegh, einer der besten Schüler unseres Singer, war von Paris gekommen, um mit seinem gesangvollen, tonreinen Spiel, das sich in der Rhapsodie zu leidenschaftlichen Accenten steigerte, seines Lehrers Ehrentag zu verschönern. Es wäre zu wünschen, dass wir diesen trefflichen Künstler hier auch in weiterem Kreise zu hören bekommen. Kammersänger Rothmühl brachte uns in glänzendem Vortrag eine Reihe hier noch unbekannter melodienreicher Gesänge von Saale unter persönlicher Begleitung des Komponisten, durch die er zu lebhaftem Beifall hinriss. Den Schluss bildete eine Perle der Streichmusik: die Variationen aus dem D-moll-Quartett von Schubert, in vollendeter Weise unter Singers Führung mit den Herren Künzel, Klein und Seitz zum Vortrag gebracht. Nicht endenwollender Beifall ward den trefflichen Künstlern von den zahlreichen Zuhörern gespendet. Singers Notenpult zeigte bei dem letzten Vortrag ein äusserst geschmackvolles Blumenarrangement. Während des nachfolgenden gemüthlichen Abendessens feierte der Vicevorstand Prof. de Lange den Jubilar in warmempfundener Rede, dessen grosse Verdienste um die Kunst, das Musikleben unserer Stadt und den Tonkünstlerverein insbesondere ehrend und ihm noch eine lange, gesegnete Künstlerwirksamkeit wünschend. Prof. Singer dankte, indem er dem Tonkünstlerverein als einem seiner Lieblingskinder eine gedeihliche Weiterentwicklung wünschte. In gemüthlichen Worten gedachte Prof. Widmann noch der Gattin des Jubilars, Frau Constance Singer, welche in langjährig harmonischer Ehe bewiesen hat, wie ernst, aber auch wie dankbar es ist, die Gefährtin und der gute Geist eines Künstlers zu sein.

Adressen-Tafel.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4089) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 8.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Einige pädagogische Regeln für den Klavierunterricht.

Von

Conrad Kühner.*)

Der Raum gestattet mir natürlich nicht alle Fragen, welche das Gebiet des Klavierunterrichts betreffen, zu beleuchten oder gar erschöpfend zu behandeln, doch komme ich der an mich ergangenen Aufforderung gerne nach, meine Ansichten über einige Hauptkapitel desselben darzulegen.

Das Wichtigste beim Klavierunterricht sind der Schüler und der Lehrer. „Natürlich, ohne die Beiden geht's eben nicht". Ja, freilich. Aber so axiomatisch meine ich das nicht, sondern der *Beschaffenheit* der Beiden will ich mich zuwenden. Um das Klavierspiel beginnen zu können, muss beim Schüler — neben anderen selbstverständlichen Voraussetzungen — das Gehör mindestens der Art sein, dass er von 2 angeschlagenen Tönen, welche eine Sexte auseinander liegen, angeben kann, welcher höher und welcher tiefer klingt. Sodann muss er mindestens die Begriffe des Addierens, Subtrahierens und Multiplizierens erfasst haben. Sind zum wenigsten diese beiden Grundforderungen nicht erfüllt, so halte ich den Beginn des Unterrichts für absolut aussichtslos, aber manchem Lehrer wird die Erfüllung dieser beiden Forderungen noch nicht genügen.

Zu der näheren Frage: *In welchem Alter des Kindes soll der Unterricht beginnen?* ist meine ganz persönliche Ansicht: vor dem 9. oder 10. Jahre trägt ein systematischer Unterricht im Klavierspiel selten wirklich Früchte, vielmehr ist bei dem Kinde, welches etwa mit dem 6. Jahre das Klavierspiel begonnen, nach 2—3 Jahren die ursprüngliche Lust zur Sache gewöhnlich derart herabgestimmt, dass es der allergrössten Mühe und Umsicht des Lehrers bedarf, wenn die Unlust nicht in den ausgesprochensten Widerwillen gegen das „Marterinstrument" und was damit zusammenhängt, auswachsen soll. Dieser Widerwille entsteht logisch meist dadurch, dass der Lehrer nach 2jährigem Unterricht berechtigt zu sein glaubt, dem nun 8jährigen annähernd diejenigen Ansprüche zu stellen, welche er bei gleicher Unterrichtsdauer von einem 11jährigen Kinde durchaus fordern kann. Das Kind fühlt nun instinktiv, dass seine von den Jahren abhängigen Kräfte den neuen Aufgaben nicht gewachsen sind und wirft die Flinte in's Korn. Ein solches Kind aber nun etwa 2 Jahre lang mit einem Stillstand der Litteratur zu regalieren, um auf solche Weise die erhofften Kräfte abzuwarten, hat ebenfalls in den allerwenigsten Fällen Zweck: die Lust wird meist so oder so ertödtet. Erkläre ich also den Beginn des Klavierspiels vor dem 9. Jahre als unersprieslich, so halte ich die *Vorbereitung* hierzu in weit früheren Jahren für um so bedeutungsvoller: ich meine die *Erweckung des Sinnes für die Musik und die Bildung*

---

*) Der obige Artikel erschien zuerst in kürzerer Fassung in den „Mittheilungen" der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, die mir den Nachdruck gütigst gestatteten. Der Verfasser hat den Artikel, welcher werthvolle Winke und Rathschläge für jüngere Lehrkräfte enthält, auf meine Bitte für die Leser des „K.-L." noch erweitert und ergänzt.

des Gehörs! Wann soll damit begonnen werden? Nun so früh wie möglich, eine Altersgrenze ist da gar nicht zu ziehen. Sobald sich beim Kinde ein Interesse am musikalischen Ton, an einer primitiven Melodie, am Tanzrhythmus zeigt, möge ein musikalisches Mitglied der Familie sich angelegen sein lassen dem geregten Interesse in entsprechender Weise Nahrung zu geben, ohne aber das Kind im Geringsten zu ermüden. Je nach Fassungsvermögen können ihm primitive Melodien im Umfange von 3 Tönen, 4 Tönen und später von 5 Tönen vorgespielt und vorgesungen werden. Versuche, das Kind diese Melodien mitsingen zu lassen, mögen stattfinden. Später soll die Mutter ihrem Liebling leicht fassliche Wiegenliedchen oder Derartiges vorspielen und vorsingen, aber bei einem Liedchen so lange stehen bleiben, bis anzunehmen ist, dass der Musiksinn des Kindes die Melodie in der Hauptsache wenigstens erfasst hat. Bei alledem bleibt aber die Hauptsache, dass das Kind nie ermüdet wird; es darf ja nicht die Empfindung haben, dass ihm die Musik aufgedrängt werden soll, sonst ist es aus. Das Interesse soll wach bleiben.

Dies führt mich zur Beantwortung der Frage: „wie soll der Lehrer beschaffen sein?" Antwort: der Lehrer soll dem Schüler interessant sein! Hierin liegt das Geheimnis jedweden Erfolges beim Unterricht. Aber um dem Schüler interessant zu sein, muss er diese Eigenschaft an und für sich besitzen, d. h. er darf sein Interesse nicht dem Unterrichtsmaterial zuwenden, welches dem todten Buchstaben gleichkommt, sondern demjenigen, woraus blühendes Musikleben grünt, welches im Stande ist, das vorhandene Interesse des Schülers immer mehr zu steigern, mit einem Worte alles Verknöcherte und Unfruchtbare muss ihm ein Gräuel sein.

Nun ist es freilich so schwer nicht, schwärmerischen jungen Mädchen Interesse für Mendelssohn's „Lieder ohne Worte" oder Chopin'sche Nocturnes beizubringen, aber auch das Schwierigste muss der Lehrer können; er muss im Stande sein dem Schüler das ganze Kapitel der Mechanik nach und nach „interessant" zu machen. Z. B. die Forderung einer korrekten Handstellung und eines ebenmässigen Anschlagens der Finger ist dem Schüler sehr wenig interessant und wenn ich ihm keine Gründe angebe, weshalb der Anschlag mit leicht gekrümmten Fingern erfolgen soll, so wird er vielleicht nie Interesse dafür bekommen, wenn ich ihm aber einen Ton erzeuge, wobei ich das vordere Fingergelenk einknicke und ich mache ihn auf den hierdurch erzielten unangenehmen stechend-scharfen Ton aufmerksam, so interessiert ihn das Mittel, wodurch ich vorher den weichen, edel gesangreichen Ton gewonnen habe, unzweifelhaft, wenn er nur einigermassen mit Sinnen begabt ist. In ähnlicher Weise müssen dem Schüler alle Bewegungsarten der Mechanik „interessant" gemacht werden; er muss auch die unerlässlichen mechanischen Uebungen mit dem Bewusstsein machen, dass er nicht leeres Stroh drischt, dass Geistesthätigkeit auch hierbei nöthig ist und dass sie einem hohen Zwecke, der Ausübung der Kunst, dienen.

Von Etüden soll der Lehrer nur solche spielen lassen, welche wenigstens in einer Hinsicht auch musikalisch nicht uninteressant sind, sei es nun in melodischer oder rhythmischer Beziehung; denn die Etüde soll keine leere Fingerübung darstellen, sie ist die musikalische Form, in welcher mechanische Bewegungsarten — letztere müssen als solche vorher geübt sein — zur musikalischen Anwendung kommen. Was auf jedem Unterrichtsgebiete der Buchstabe tödtet, so hier erst recht.

Eine Hauptaufgabe des Lehrers ist es und bleibt es dem Schüler gegenüber lange Zeit hindurch, letzterem die Kunst des Uebens beizubringen. Ist das eine besondere Kunst? Spielt man nicht mit vorgeschriebener Handhaltung, Anschlag, unter Berücksichtigung des Fingersatzes und aller sonst vorgeschriebenen Zeichen so lange bis das Stück eben geht? Nein, so macht man es nicht, und die Kunst des Uebens ist so wichtig, dass der, welcher sie sich zu eigen gemacht hat — abgesehen von anderen Vorzügen im Resultat — in weniger als zur Hälfte der Zeit das Pensum löst, wie der Ungeübteste. Bevor ich die Forderungen beleuchte, welche der einsichtsvolle Lehrer an ein vernünftiges und erfolgreiches Ueben am Klavier stellen muss, will ich nicht unerwähnt lassen, dass die Pädagogen selbst hinsichtlich dieser Forderungen durchaus nicht immer in Uebereinstimmung waren. Zwei Gruppen standen in dieser Frage in scharfem Gegensatz zu einander, vertheidigten ihre Ansichten fanatisch und bekämpften die ihrer Gegner ebenso. Die eine Gruppe stellte den Grundsatz auf, beim Ueben im ersten Stadium sei zunächst eine möglichst tadellos technische Wiedergabe anzustreben, Z. B. die Beachtung des musikalischen Ausdruckes, das Vertiefen in den eigentlichen (poetischen) Inhalt eines Sonatensatzes dürfe erst dann beginnen, wenn der Satz technisch rein und sicher dastehe. Also eine Trennung im Studium des technischen und musikalischen Inhalts wurde hier gefordert.

Im strikten Gegensatz hierzu trat ein Häuflein auf und fand wegen der bestechenden Schlagworte: „Technik und Poesie müssen sich von Anfang an verschmelzen" oder „jene andere Methode führt zur Schablone" u. s. w. bei der Laienwelt ein beifälliges Kopfnicken. Diese letztere Gruppe forderte allen Ernstes im ersten Stadium des Uebens und zwar schon auf der Elementarstufe vor Allem die Berücksichtigung des musikalischen Inhalts, die Dynamik mit ihren Abstufungen u. s. w. Kamen dann ihre Schüler beim Vorspielen aus dem Holpern, Stolpern und Hacken nicht heraus, und es machte ein zufällig anwesender „Gegner" eine passende Bemerkung, so setzte es die Entgegnung, dass nicht die Technik, sondern der geistige Inhalt die Hauptsache sei. Ja, freilich ist dieser die Hauptsache; aber eben deshalb ist es nöthig, das Stück zunächst technisch — in der Hauptsache wenigstens — zu bewältigen, damit der „geistige Inhalt" nicht Takt für Takt durch Holpern und Stolpern auf das

grammeste maltraitirt wird, sonst empfindet — ausser dem Vortragenden natürlich — Niemand Genuss von einer derartigen Wiedergabe. Trotzdem blühte diese „Methode" einige Zeit. Als dann aber Männer wie Hans von Bülow und Carl Tausig auftraten und von ihren Schülern auf das Nachdrücklichste vor Allem eine tadellose technische Wiedergabe forderten, bevor letztere von ihnen Angaben über den *musikalischen* Inhalt des Stückes erwarten konnten, verstummten allmälig jene „Idealisten". Sowohl Bülow wie Tausig forderten eine *planmässige* Inangriffnahme des technischen Theils, die Zerlegung grosser, schwieriger Parthien in Unterabtheilungen, sie liessen beim Studium eines Satzes das *Technisch-Gleichartige* herausgreifen und üben, um auf diese Weise in mehreren Anläufen und in immer besserer Reinheit das Ganze zu bewältigen. Tausig ging bei seinem eigenen Studium so weit, manche schwierige Figuren und Passagen zunächst in *veränderter, vorbereitender* Form zu üben, um desto sicherer die höchste Vollkommenheit in der technischen Wiedergabe zu erreichen. (Natürlich ist dies nicht so zu verstehen, dass konzertreife Pianisten ihre Programme zuerst als trockene Czerny-Etüden herunterzuüben pflegen, aber es ist sicher anzunehmen, dass z. B. auch die beiden geistvollsten Pianisten der Jetztzeit, d'Albert und Busoni beim Studium ihrer Programme die *technische* Reinheit in der Ausführung *zunächst* anstreben.) Wenn nun aber zwei so eminente Meister wie Bülow und Tausig nicht nur bei ihren Schülern, welche doch sämmtlich keine ABC-Schützen mehr waren, sondern auch bei ihrem eigenen Ueben die Bewältigung des Technischen *zunächst* in Angriff nahmen, um auf Grund ihrer einer vollkommen reinen, abgeklärten Technik ihre von der ganzen musikalischen Welt bewunderten geistvollen Interpretationen geben zu können, um wie viel mehr wird man von Elementarschülern oder solchen der Mittelstufe fordern müssen, dass der Satz einer Sonatine oder Sonate technisch erst rein dastehe, bevor an das Studium des eigentlich musikalischen Inhalts gegangen wird. Jedenfalls haben die erwähnten beiden grossen, geistvollen Interpreten und Pädagogen zur Genüge bewiesen, dass ein derart planmässiges Ueben nicht zur Schablone — wohl aber zur höchsten Vollendung führen kann. Der allgemein geltende Standpunkt in dieser Frage, zu welchem die Pädagogik durch das Ergebniss ihrer Erfahrungen gelangt ist, lässt sich also in dem folgenden Satze zusammenfassen:

„*Nur auf Grund einer tadellos technischen Ausführung ist es möglich dem geistigen Inhalt einer Komposition vollkommen gerecht zu werden*". Demnach gilt es zunächst *Treffsicherheit* und *Korrektheit* zu erreichen und hierfür gelten folgende Regeln: Das betreffende Stück — sei es nun Etüde, Sonate oder sonstiges Vortragsstück — soll *in nicht zu grossen Abschnitten* geübt werden, damit der Schüler den Ueberblick über die *überwundenen* Schwierigkeiten und das noch zu Erstrebende nicht verliert.

(Schluss folgt).

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften. Band V. Briefe 1864–1872.

Herausgegeben von **Marie von Bülow.**

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

(Fortsetzung.)

Im Juni ist Bülow in Triebschen, er hat München verlassen und beim König sein Abschiedsgesuch eingereicht, vorher jedoch gegen den „Neuen bayerischen Kourier" eine Klage „wegen fortgesetzter Ehrenkränkung" angestrengt. Der König hatte ihm in einem eigenhändigen, äusserst liebenswürdigen Schreiben sein Bedauern über die ihm widerfahrenen Schmähungen ausgesprochen mit dem lebhaften Wunsche, dass es gelingen möchte, Bülow für München zu erhalten. In Briefen an Edmund von Mihalovich, einem seiner Schüler, ist die ganze Angelegenheit klargelegt. Bülow gewann den Prozess, war aber ziemlich entschlossen, nicht nach München zurückzukehren. „Ohne radikale Umgestaltung der Dinge in M. kann ich mich nicht zum Bleiben daselbst weiter entschliessen. Schwierig ist's aber loszukommen. Sie wissen: Kontrakt bis 1868 — Möbel verkaufen in der jetzigen Zeit unmöglich — Transport ruinirend. Die Situation ist reizend. Ich denke stark an Florenz, aber jetzt während des Krieges ist es wahrhaftig nicht praktisch, dahin überzusiedeln. Stünde ich allein ... ja dann! — Selten ist wohl eine so peinliche Privatlage durch die öffentlichen Verhältnisse so verwickelt und verwirrt geworden wie die meinige." — Die von den Orthodoxen geschürte Aufregung war so weit gegangen, dass bei einem Namensvetter Bülow's, der sich in München eben niedergelassen hatte, eines Tages eine Pöbelrotte eindrang, Fenster und Möbel zertrümmerte und erst abzog, als sie ihren Irrthum erkannte. Ein Besuch, den Bülow bei Dr. Merian, einem Schwager Joachim Raff's, gemacht, hat den Gedanken, Basel zum Aufenthaltsort zu wählen, in ihm geweckt, er hofft da, wie er an Raff schreibt, im kleinen Rahmen noch etwas Nützliches für die Kunst leisten zu können. „Ja, zum Teufel mit Orchesterdirektion, Kapellorganisation, Konservatoriumsaedifikation. Ich will alle grossen Rosinen aus dem Kopfe reissen, mich bescheiden, begrenzen ... ."

Im Oktober finden wir Bülow in der That in

Basel installiert, er meldet Raff über seinen Aufenthalt: „Vor der Hand habe ich noch unglaublich viel Lektionen auf Lager." Die älteren Klaviermamsells bilden meine erste Kundschaft. Das ist nicht so übel." Er schreibt später an Draeseke: „Habe heute 2 charmante Frauenzimmergruppen von je 7 in Mühlhausen musikalisch informiert. Ganz neuer Schwindel: [illegible] spiele jeder Gruppe 2 Stunden vor und analysiere ihnen die Werke musikalisch und ästhetisch, lasse mich interpellieren u. s. w. Es war ganz charmant. Auf diese Weise kann man ein Publikum schnell erziehen. Dies wird nun regelmässig alle Donnerstage geschehen. Hat mich heut zwar sehr fatiguiert — tröstet aber meine französische Seele und ist amüsanter als Lektionen geben oder Soiréemusik." — In München wurde unter der Hand kräftig gewirkt, Bülow die Rückkehr zu ermöglichen durch Entfernung unliebsamer Persönlichkeiten; „Eine interessante Neuigkeit" meldet Bülow Anfang Januar an Raff, „am Tage, wo von der Pfordten aus dem Ministerium gegangen worden ist, hat ein Königl. Dekret mich zum „bayerischen Hofkapellmeister im ausserordentlichen Dienste" ernannt. Praktische Konsequenzen für die Änderung meiner Stillebensprojekte ergeben sich hieraus noch nicht — „Kosten werden dadurch nicht verursacht" [illegible] Also Hofkapellmeister in partibus infidelium. Bitte um stille Theilnahme."

Die gepflogenen ununterbrochenen Unterhandlungen führten Bülow schliesslich doch nach München zurück. Am 1. Mai meldet er Raff seine Ankunft daselbst: „Basel hatte ich ziemlich liebgewonnen, der Abschied wurde mir schwer und ich habe lange geschwankt, ob ich mich wieder den Schwankungen in München aussetzen sollte. Unterdessen hat sich aber hierorts in Lokal- und Personenverhältnissen so Vieles zum Besseren gewendet, dass ich hoffe, mit meiner Familie aushalten zu können. — — Das Direktorium des zu gründenden Konservatoriums (oder [illegible], [illegible] wenig zu honorieren ist) ist mir amtlich zugesichert — den Gehalt beziehe ich schon jetzt. Die anderweitigen Allerhöchsten Wünsche zwingen zu einer Vertagung dieser Angelegenheit. Vor der Hand habe ich meine Funktionen als ordentlicher Hofkapellmeister (NB ich habe nur den König zum Chef) angetreten, ich „probiere" den ganzen Tag — —"

Dieses „ich habe nur den König zum Chef", sollte Bülow in der Ausübung seines Kapellmeisteramtes manche Schwierigkeit bereiten. Mit lebhafter persönlicher Theilnahme griff der König oft in Angelegenheiten ein, welche durch die Leiter bereits entschieden waren. Als Beispiel ist eine Reihe von Briefen eingefügt, die zwischen Bülow und dem Hofrath von Düfflipp bei Gelegenheit der Einstudierung des Lohengrin gewechselt wurden und Bülow's schwierige Stellung scharf beleuchten. Amüsant ist wieder eine Aeusserung der Presse über Bülow's Art der Einstudierung. Die „Signale" schildern die „löblichen Zerstückelungsproben" unter seiner Leitung: „Grosse Aufregung im Orchester, strenger Dienst, aber gute Folgen. Herr v. Bülow hat ein neues System eingeführt. Vorige Woche gab es eine kleine Million Proben. a) Für Violinen, erste und zweite, Violen u. s. w. allein, b) für Holzbläser und Hörner allein, c) für Trompeten, Posaunen und Schlaginstrumente allein, d) für die Theatermusik. Nun folgte eine vierstündige Ensembleprobe des Streichquintetts, und jetzt giebt es für jeden Akt eine dreistündige Orchester-Gesammtprobe in Anwesenheit (nicht unter Mitwirkung) des Gesangpersonals. Alle Scenenproben finden vorläufig nur mit Klavier statt, nächste Woche alles zusammen. Dieses neue System, das eigentlich nur für den Dirigenten ermüdend ist, soll sich vortrefflich bewähren. Herr v. Bülow soll täglich 10 Stunden im Theater zubringen und wahrscheinlich schläft er auch in der Nacht dort, damit er frühmorgens immer der Erste auf dem Schlachtfelde ist."

Die Vorstellung des in dieser Weise neu einstudierten „Lohengrin" fand am 16. Juni in Anwesenheit des Königs statt. Ein Augenzeuge berichtet: „Man spricht kaum von den Sängern, man spricht nur von Bülow's Leitung, man sagt, seit Menschengedenken gab es kein solches Ensemble von Chor und Orchester. Das Theater war ausverkauft trotz der erhöhten Preise, was für München unerhört ist. Was mich betrifft, so hätte ich nicht geglaubt, dass ein Werk, das ich seit vielen Jahren so gründlich kenne und bewundere, mir einen so völlig neuen Eindruck hätte machen können." — Bülow selbst schreibt kurz und befriedigt darüber an Kapellmeister Schöneck in Freiburg: „Die Gratulation zur Lohengrin-Vorstellung ist eine der wenigen, die ich dankend acceptiren kann. Es ging vorzüglich." — In gleicher Weise wurde der „Tannhäuser" neu einstudiert und folgte im Juli in ebenso mustergültiger Aufführung. Bülow musste seine Zusage zur Theilnahme der Meininger Tonkünstler-Versammlung zurücknehmen, er musste eine ihm vom Arzt dringend vorgeschriebene Kur in St. Moritz auf August verschieben — „Dem Vollzug königlicher Befehle muss ich mit gutem Beispiel — Autorität und Disziplin predigend — vorangehen." Trotzdem schreibt er ganz vergnügt: „Ich bin hier mit allen Händen gehetzt und [illegible] es macht mir dies sehr viel Vergnügen, weil Alles gelingt. Ich habe jetzt Mustervorstellungen von Tell und Troubadour zu Wege gebracht und hoffentlich wird sich die morgende von Hans Heiling den gelungenen Experimenten anschliessen."

Im Herbst desselben Jahres (1867) ist Bülow mit den Vorbereitungen und der Organisation der mit lange projectirten „Königlichen Musikschule" beschäftigt und wir bewundern auch hier wieder seine Umsicht, die sich bei der Einrichtung auf jedes Detail erstreckt. Zeugniss davon, mit welcher scharfsinnigen Weitsicht er vorging, legt ein Schreiben an die Musikalienhandlungen Münchens ab, in welchem er darlegt, welche Unterrichtslitteratur und in welchen Bearbeitungen und Ausgaben er an der Musikschule einführen würde, ebenso diejenige, die er verpönt; er macht es den Herren zur Pflicht, die letztere den Schülern zu verweigern. Das ausführliche Schreiben ist ein interessantes Dokument über Bülow's eminent praktischen Sinn neben seiner idealen arbeitsvollen Auffassung, die er in jedem

künstlerischen und auch in diesem Kunstgebiete bewies. Es verschafft einen Einblick in seine grossartigen, weit ausgreifenden Pläne für die Musikschule und lässt ermessen, wie segensvoll sein Wirken dort sich hätte gestalten können, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, länger an derselben zu wirken.

Im Januar des Jahres 1868 nimmt Generalmusikdirektor Lachner auf ein Jahr Urlaub und Bülow tritt in seine Stelle: „Dalai Lama vorgestern mit „von" verleihendem Komthur-† auf ein Jahr disponibilisirt — alias pensionirt. Es war höchste Zeit!" —

Nun beginnen die Proben zu den „Meistersingern", auf Bülow liegen neben ca. 16 Stunden wöchentlichem Unterricht an der Musikschule auch noch die Proben zu den Konzerten, ein Brief an Joachim Raff gewährt einen Einblick in die unglaublichen Anstrengungen, die er sich zumuthet. Wieder war der Sieg sein, jubelnd ertönt es an H. v. Bronsart, 24. Juni. Die Sonntagsvorstel ung beispielloser Triumph. Wir haben dich schmerzlich vermisst. Die auf heute bestimmte Wiederholung wegen Heiserkeit von Hölzel (Beckmesser), abgesagt. Da die fremden Sänger bis 18 Juli bleiben, so rechnen wir bis dahin doch sicher auf 6 Vorstellungen." — Ueber diese ersten Aufführungen der Meistersinger und ihrer ausserordentlichen Vollendung schreiben die Münchener Neuesten Nachrichten bei Gelegenheit ihrer Wiederholung im Jahre 1899 „Solche Ereignisse sind strahlende Lichtblicke im Kunstleben, sie leuchten weit umher, und staunend blicken Nationen auf die Stätte hin, an der der Geist der Kunst solche Weihestunden feiern durfte. Noch spät zittern die Strahlen solch' leuchtender Thaten nach, gleich Grössen aus einem Reiche des Lichtes, wenn auch ihre Tage längst dahin sind. Sie bleiben unvergessen — aber sie kehren nicht wieder, sie wiederholen sich nicht." — —

Diese Zeitspanne brachte Bülow, trotz erdrückender Arbeitslast, einmal wahre innere Befriedigung, die Musikschule nimmt einen tüchtigen Aufschwung, die ersten Prüfungen führten zu sehr befriedigendem Abschluss, im Herbst wieder Meistersinger-Aufführungen, dazu eigene Konzerte, — Bülow schreibt in seinem Neujahrsbriefe an seine Jugendfreundin Frau Jessie Laussot (Florenz) „Gottlob, es geht jetzt vorwärts und ich denke stets mit Entzücken an den Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit und den Prädestinationscharakter alter dauernder Bekanntschaften und Sympathien." — In ähnlicher launiger Stimmung hat er an Richard Pohl geschrieben, nachdem er über die Krankheit seiner Frau geklagt „Das ist jetzt der einzige trübe Punkt in meinem flott-thätigen Leben. Aber warum soll alles rosa und milde sein? Ist sie's selbst doch nicht mehr, nämlich Rosa von Milde.

Netter Stiefel das . . habe aber — nun Du weisst, was ich nicht habe. . . Schönen Dank, lass bald wieder hören . . „Halte er einen Brief bereit, wenn er meine Antwort nicht scheut." — Weisst Du, warum Mama Liebe sich so gut konservirt hat? — Alte Liebe rostet nicht." — —

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper

In seinem weiteren Verlaufe brachte das italienische Gastspiel der Sembrich-Truppe im Neuen Kgl. Opernhause noch eine ältere, seit langem hier nicht mehr gehörte Oper, Donizetti's lustigen „Don Pasquale." Die Aufführung, die zugleich den Abschluss der Stagione bildete, war in dreifacher Beziehung bemerkenswerth. In der weiblichen Hauptrolle der Norina feierte Frau Marcella Triumphe ihrer Gesangs- und Darstellungskunst, denn auch schauspielerisch gelang ihr die Zeichnung der übermüthigen Schelmin vortrefflich. Das Werk selbst wirkte wie eine Novität auf die jetzige Generation. Es gehört zu den besten komischen Opern, die es überhaupt giebt; es ist voll frischer Erfindung und Anmuth, seine Melodien sind üppig und glücklich erfunden, dabei ausserordentlich charakteristisch. An der Zeichnung der Personen und Situationen betheiligt sich auch, mehr als es sonst in der italienischen Oper der Fall ist, das Orchester. Den dritten Grund endlich, aus dem die Vorstellung besuchenswerth war, bot die Leistung Tavecchias als Pasquale. Wie er den alten verliebten Herrn, der schliesslich durch die Streiche seiner boshaften Umgebung von seinen verspäteten Anwandlungen geheilt wird, darstellte, wie er neben den burlesken, possenhaften Zügen der aus der alten Stegreifkomödie bekannten typischen Figur der italienischen Buffooper auch menschlich intimere, rührende verlieh, das war geradezu meisterhaft. Tavecchia ist ein Buffo im guten Sinne des Wortes, er ist komisch ohne zu übertreiben, er charakterisirt als ernster Schauspieler und behandelt, obgleich er auf eigentlich gesangliche Wirkungen verzichtet, seinen musikalischen Part mit grosser Gewissenhaftigkeit und Sauberkeit. Wie in Rossini's „Barbier" konnte man sich im „Don Pasquale" an dem Vortrag der Seccorecitation erfreuen. Das Schweben zwischen Gesangs- und Sprechton ist dem deutschen Sänger unbekannt, und die Leichtigkeit, die Schnelligkeit mit Deutlichkeit verbindet, ist uns völlig versagt. Sie feiert ihren grössten Triumph im Parlando, das zu erschütternd komischen Wirkungen verwendet werden kann. Die seltene Vereinigung künstlerischer Kräfte und das aparte Kunstgenre, das uns die Italiener boten, lässt es sehr bedauern, dass mangelnde Theilnahme der angeblich kunstliebenden und kunstverständigen Kreise Berlins ein vorzeitiges Abbrechen des Gastspiels veranlasst haben.

Die Hofoper brachte nach dem „Benvenuto Cellini" Cornelius' komische Oper „Der Barbier von Bagdad". Das Werk erfreut sich in Fachkreisen einer besonderen Werthschätzung: es ist aus der Empfindungswelt und den dramatischen Anschauungen der Weimarer Komponistenschule heraus geschaffen, fügt aber der neudeutschen Musik eine eigenthümlich humoristische und intime Nuance bei. Wie in den Liedern des Dichterkomponisten — auch den Text hat sich Cornelius geschrieben — spricht sich im „Barbier" eine ausserordentlich feinfühlige Künstlerseele aus. Die lyrischen Partien haben bisweilen etwas Ueberschwängliches, oder sind von zartester Schwärmerei erfüllt; von eigner Art ist der Humor, der in dem Werke waltet und sich am meisten in der Hauptfigur verdichtet. Bald äussert er sich in witzigen Einfällen, in der musikalischen Diction oder im Orchester, das reich an originellen Farbenmischungen und instrumentalen Effekten ist, bald breitet er seine Fittiche über ganze Scenen und taucht sie in eine köstlich-behagliche Stimmung. Das alles aber ist Caviar für's Volk, eine Feinkunst, die nur der Kundige ganz würdigen kann, der den eigenthümlichen Reiz dieser Tongedanken empfindet und ihren geistvollen Beziehungen unter einander nachzuspüren vermag. Deshalb wird auch der „Barbier von Bagdad" nie auf die Menge wirken und sogenannte Kassenerfolge erzielen; er ist eine Kost für musikalische Feinschmecker und erfüllt zudem nicht eine Hauptbedingung des dramatischen Alfresco-Stiles. Im Mittelpunkt der Handlung und auch der musikalischen Wirkung steht die Figur des unabsetzlichen, wortreichen Bartscheerers. Mit seiner unerschütterlichen Ruhe, seinem umständlichen Festhalten eines einmal erfassten Gedankens bringt er seine Umgebung zur Verzweiflung. An Stelle einer eigentlichen Handlung tritt das consequente Aufhalten der Begebenheiten, und in dieser witzigen Umkehrung des dramatischen Grundprinzipes liegt gerade die Komik der Sache. Der Darsteller des Barbiers muss nicht nur in der bilderreichen Sprache des Orientalen schwelgen, sondern diesen Punkt dem Zuhörer deutlich zum Bewusstsein bringen, zugleich aber auch die Mischung von Naivetät und berechnender Schlauheit des neunzigjährigen Idealisten zu treffen wissen. Herr **Knüpfer** war dieser Aufgabe nicht gewachsen; er begnügte sich, die Partie schön zu singen. Das war an sich gewiss anerkennenswert, aber für die Charakteristik und mithin für den Eindruck des Ganzen doch nicht ausreichend. Im übrigen war die Aufführung, an der die Damen Herzog, Gollan, die Herren Sommer und Lieban in weiteren Hauptrollen beschäftigt waren, und die von Herrn **Dr. Muck** mit hingebender Sorgfalt und feinstem Verständnis einstudiert und geleitet wurde, in jeder Hinsicht eine ungewöhnlich gute. Das Ensemble fügte sich sauber ineinander, die schwierigen Chorgesänge vortrefflich, und im Orchester kamen alle Feinheiten in scharfer Beleuchtung zur Geltung. Nur das mächtig sich steigernde Finale, das berühmte „Salem Aleikum" machte nicht den erwarteten Eindruck. Vielleicht trug der grosse Raum des Opernhauses mit daran bei. Das Lessing-Theater, in dem wir vor neun Jahren das Werk zuerst kennen lernten, erwies sich auch für die intimen Wirkungen als viel günstiger.

Die Bestrebungen, die Kunst in dem Sinne zu popularisieren, dass ihre Genüsse auch den unbemitteltsten Kreisen zugänglich gemacht werden, gewinnen immer mehr an Boden. Fraglich erscheint nur, ob immer die rechte Form für die Darbietungen gefunden wird und ob es wirklich die ins Auge gefassten Kreise sind, die thatsächlich die Vortheile einheimsen. Der Arbeiterstand hält sich noch etwas misstrauisch abseits; man wird sehr taktvoll vorgehen müssen, um ihn für diese gewiss sehr lobenswerthen Unternehmungen zu gewinnen. In der grossen Brauerei im *Friedrichshain* feierte neulich die „Freie Volksbühne" ihr Winterfest. Dichtung und Musik, soweit sie nicht dem Drama angehört, sollte diesmal die Kosten der Unterhaltung bestreiten, und eine zahlreiche Genossenschaft, die sich dankbar und aufnahmefähig erwies, hatte sich eingefunden. Was geboten wurde, zeugte von sorgfältiger und ihrer Verantwortung sich wohlbewusster Leitung. Das Programm ging in keinem Punkte über die Verständnissgrenze der Allgemeinheit hinaus und war doch würdig und künstlerisch ernst. Die Damen **Margarethe Bogdosky** (Violine), **Betty Schwabe** (Gesang) und Herr **Waldemar Sacks** (Klavier) vertraten mit grossem Erfolge die Konzertmusik, während Frl. **Louise Dumont** vom Deutschen Theater Dichtungen moderner und klassischer Meister zu tiefgehender Wirkung brachte.

Den Konzerten im „Deutschen Hof" wird man künftig höhere Beachtung schenken müssen, obgleich sie uns in ein bisher nicht ernst genommenes Viertel (Luckauerstrasse) rufen. Das „**Berliner Tonkünstler-Orchester**" ist zugleich besser als im vorigen Winter; tüchtige Kräfte sind hinzugezogen, und wenn sich die Herren erst mehr eingespielt haben, werden sie berechtigt auch an grössere Aufgaben herantreten können. Das letzte Abonnementskonzert leitete der Kapellmeister der Königlichen Oper Herr **Bruno Walter**. Seine sichere und feinfühlige Leitung vermochte aus dem Orchester Erstaunliches herauszuholen, sodass sogar die „Phantastische Symphonie" von Berlioz und ein recht schwieriger Trauermarsch aus **Hans Pfitzner's** noch unaufgeführter Oper „Die Rose vom Liebesgarten" eine verhältnissmässig gute Wiedergabe erfuhren. Auch Solisten von Ruf betheiligen sich jetzt an diesen Abenden. Das letzte Mal spielte **Willy Burmester** das Beethovenkonzert und Sachen von Spohr und Bach und riss damit die Anwesenden zu begeistertem, voll berechtigtem Beifall hin.

Dr. Leopold Schmidt.

* * *

Unter Mitwirkung der Lehrkräfte seines Konservatoriums gab Herr Direktor **E. A. Vett** im Apollo-Saale des Deutschen Hofes ein Wohlthätigkeits-Konzert, in dem er mit virtuoser Technik und glänzendem Vortrag „Gnomenreigen" von Liszt und die grosse Sextenstudie von F. Hendel spielte. Die Wiedergabe der letzteren bot insofern

ein besonderes Interesse, als Herr Veit ihre Schwierigkeiten durch die ihm vom Komponisten im Manuscript hinterlassenen Zusätze für den Konzertvortrag noch steigerte. Ausserdem brachte Herr Veit mit den von ihm ausgebildeten und ihr Spiel mit dem seinigen aufs glücklichste verschmelzenden Herren Maschek und Schicktanz mehrere Duos für zwei Klaviere, Danse macabre von St. Saëns, Thema und Variationen von Schumann, Fantasie von Raff, zum Vortrag. In vortrefflicher Ausführung wurden Lieder von Fräulein Heinrich und Herrn Rosenthal (zwei Lieder von E. A. Veit), sowie Violin-, Cello- und Flötenstücke von den Herren Kgl. Kammermusiker Gehwald, Schilebe und Max Fischer zu dem Programm beigesteuert. Einen gelungenen Abschluss gaben dem Abend die von Herrn Prof. Fr. E. Koch geleitete Orchesterklasse und die der Unterweisung des Kgl. Domsängers Herrn Herrmann unterstellte Chorklasse, welche einem Chorwerke eines Kompositionsschülers des Konservatoriums, „Der Blumen Rache“, nach der Dichtung von Freiligrath, von Otto Fischer, das Geleite in die Oeffentlichkeit gab. *M.*

Von hier und ausserhalb

Das Stern'sche Konservatorium, Direktor Gustav Hollaender, feierte am 10. und 11. November das Fest seines 50jährigen Bestehens. Die festlichen Tage wurden durch einen Festaktus im Beethoven-Saal eingeleitet, zu welchem Bernard Koehler, ein Lehrer der Anstalt, einen Festruf komponiert hatte, der von dem Schülerorchester des Instituts vorgetragen wurde. Die erste darauf folgende Ansprache wurde in Vertretung des Kultusministers von Ministerialdirektor Dr. Schwartzkopff gehalten, er verlieh dem Direktor Prof. Gustav Hollaender den rothen Adlerorden IV. Klasse, Herrn Felix Dreyschock den Kronenorden IV. Klasse, Herrn G. A. Papendick den Professortitel. Weitere Ansprachen hielten Herr Botschaftsrath von Timirjasew im Namen der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft, Herr Prof. Joachim im Namen der Königl. Hochschule, Herr Prof. Radecke, der der Anstalt 14 Jahre als Lehrer und artistischer Direktor angehört hat, im Namen des Königl. Instituts für Kirchenmusik, Herr Prof. Dr. Kleuwell im Namen des Kölner Konservatoriums. Das Dresdener Konservatorium hatte eine Adresse gesandt, vom Lehrerkollegium wurde durch Herrn Prof. Taubert eine goldene Erinnerungsmedaille überreicht, die das Bildniss des Direktors trägt, ein Konsortium von Gönnern liess mittheilen, dass ein Fonds gestiftet wäre, aus dem mehrere Schüler jährlich Stipendien erhalten sollten. Drei Festkonzerte und eine Aufführung im Theater des Westens fanden in den nächsten beiden Tagen statt, ein Festbankett beschloss das Ganze. — Das Stern'sche Konservatorium ist das älteste in Berlin, es wurde am 1. November 1850 von Julius Stern, Theodor Kullak und A. B. Marx begründet und nachdem Kullak 1855 und Marx 1857 ausgeschieden waren, von Stern allein weitergeführt. Die hervorragendsten Künstler wirkten als Lehrer an der Anstalt, u. A. Hans v. Bülow, Fr. Kiel, Weitzmann, Ehlert, Ehrlich, H. Scholz, Fr. Gernsheim u. v. A. — 27 Jahr lang leitete Stern das Konservatorium, dann zwang ihn schwere Erkrankung zum Rücktritt von der Leitung, die Prof. Radecke übernahm; nach Stern's Tode 1883 wurde Radecke artistischer Direktor, ihm stand Jenny Meyer als hervorragendste Lehrkraft der Anstalt zur Seite, 1888 übernahm sie das Konservatorium allein. Unter ihrer 6jährigen Wirksamkeit hob sich das Institut zu hoher Blüthe, ihr plötzlicher Tod 1894 war ein schwerer Schlag. Unter Gustav Hollaender's Leitung, der es im Herbst des genannten Jahres übernahm, erstand ihm ein neuer kräftiger Direktor; seiner erstaunlichen Thatkraft, seinem unermüdlichen Eifer verdankt das Konservatorium seinen heutigen Ruhm, es gehört zu den bestbesuchtesten und hochgeachtetsten Instituten Deutschlands.

— Boll's „Musikalischer Haus- und Familienkalender“ für 1901 ist wieder und zwar im Verlage von Boll und Pickardt, Berlin, erschienen. Der Kalender tritt damit seinen 14. Jahrgang an. Er erscheint in hochmodernem Umschlag und ist wie stets reich mit Illustrationen, belletristischen und musikalischen Essays ausgestattet. Belletristische Beiträge lieferten u. A., H. Grabe, E. Eschelbach, Julius Freund, Dr. Kohut. Musikalische: A. Hesse, Ph. Kretschmer, Ph. Scharwenka, Rob. Kaiser, M. Wagner. Das Ergebniss des vorjährigen Preisausschreibens auf ein Lied und eine Komposition zum Lobe der Buchdruckerkunst wird bekannt gemacht; für Dichtungen erhielten Preise: H. Grabe und Johanna Schneider, für die Komposition: A. Hesse und Ph. Kretschmer. Für Haus- und Familienkreise sei der Kalender als willkommenes Geschenk empfohlen.

— Von den „Sammelbänden“ der Int. Musik-Gesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, ist das 1. Heft des 2. Jahrganges erschienen. Auf seinen reichen, für den Historiker äusserst werthvollen Inhalt mögen die folgenden Titelangaben hindeuten. Cecie Stainer „Dunstable and the various settings of „O Rosa Bella“, Hugo Goldschmidt „Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert“, Max Seiffert „Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg“, Otto Schmid „Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Czernohorsky's“, Ilmari Krohn „De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise“, Heinrich Pudor „Zur Geschichte der Musik in Finnland“ u. s. w. — In der monatlich erscheinenden „Zeitschrift“ berichtet J. A. Fuller-Maitland über

„Englische provinzielle Musikfeste". Maurice Chassang über „Die Musik während der Pariser Weltausstellung", Detlef Schultz über „Leipziger Sinfoniekonzerte", während C. H. Richter ein Werk von Ed. Löb und Hch. Ehrenhaft, welches „die geistige Ueberanstrengung des Kindes" behandelt, eingehend bespricht.

— Von der Verlagsgesellschaft „Harmonie" werden für die Weihnachtszeit drei hochbedeutende Werke zur Veröffentlichung gelangen. Zuerst in der bekannten unter Redaktion von Prof. Dr. Reimann herausgegebenen Monographien Sammlung „Berühmte Musiker" eine illustrierte Beethoven-Biographie aus der Feder des durch seine „Beethoveniana" in musikalischen Kreisen rühmlichst bekannten Dr. Theodor von Frimmel. Das Werk wird mit Bildern von Max Klinger, Franz Stuck, Sascha Schneider u. A. ausgestattet sein, ausserdem viele Illustrationen, Facsimiles und Kunstbeilagen enthalten. — Ein zweites Werk ist betitelt „Musiker- und Dichterbriefe von Paul Kuczynski", herausgegeben von Dr. Adelbert von Hanstein. Den Grundstock dieser Briefe bilden die früher bereits anonym erschienenen Briefe Adolph Jensens an Kuczynski, für welche, da das Bändchen vergriffen, eine Neuauflage nöthig war, ihnen sind aus dem Nachlasse Kuczynski's eine grosse Zahl Briefe, u. a. von Hans von Bülow, Friedrich Kiel, Franz Liszt, Moritz und Alexander Moszkowski, Victor v. Scheffel, Albert Lindner u. s. w. hinzugefügt. — Die dritte Novität betitelt sich: Professor Dr. Heinrich Reimann „Musikalische Rückblicke", 2 Bände. Der in weitesten Kreisen bekannte Musiker und Forscher fasst in diesen beiden Bänden eine Auswahl seiner in einem Zeitraum von 15 bis 20 Jahren in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Artikeln zusammen, sie sind sämmtlich überarbeitet, zum Theil vollständig umgearbeitet. Der Inhalt gliedert sich in „Wagneriana", „Lisztiana", „Organistika", „Historisches", „Kritisches", „Modernes". Ausser den Essays über unsere grossen Meister von Bach bis Liszt dürften Studien wie „Physiologie und Musikästhetik", „Christliche Poesie und poetisches Christenthum im Mittelalter", „Musiktheoretiker und Musikkritiker im Anfang des 18. Jahrhunderts" u. v. A. für die weitesten gebildeten musikalischen Kreise von höchstem Interesse sein und die Publikation zu den bedeutendsten Erscheinungen der diesjährigen Weihnachtszeit gezählt werden. Ich mache die Leser heut nur auf die Neuerscheinungen aufmerksam, eine ausführlichere Besprechung der Werke erfolgt später.

Bücher und Musikalien.

Weihnachtsmusik für das Pianoforte.

Von

Heinrich Germer.

Weihnachten, das liebliche Fest, naht wieder mit seinem grünen Tannenbaum, funkelnden Lichterglanz und Gaben treuer Liebe. Die Musik darf dabei nicht fehlen! Und so rührt sich denn auch der Musikalien-Verlag und bringt seine Waare herzu, und in der Redaktion treffen ganze Stösse neuer Weihnachtsmusik ein.

„Muss das eine Freude sein, sich daran zuerst zu laben", wird mancher denken. Wenn dies doch Wahrheit wäre! Aber bei näherer Prüfung der Waare macht man leider die Erfahrung, dass selten die verschönende Hand der Kunst darin ihre idealen Gaben gespendet, sondern dass hier überwiegend die geschäftliche Spekulation bestrebt ist, Marktwaare gewöhnlichster Art unter der deckenden Flagge „Weihnachten" an den Mann zu bringen. Kunterbunte Umschläge, vergoldete Einbanddeckel und volltönende Titel sind das beste daran. Das sei, siehe unten! Die Musik, die sich dahinter verbirgt, bringt wenig Erfreuliches. Zwar findet man in manchen Heften die schönen Weihnachts-Melodien „Stille Nacht, heilige Nacht" — „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" — „Morgen kommt der Weihnachtsmann" — „O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit" u. s. w. Aber in welch armseliger Bearbeitung treten sie darin auf! Statt eines klangvollen Klaviersatzes mit reiner Harmonie und schöner Stimmführung findet man, wie ihnen in handwerksmässiger Weise nichtssagende Begleitungsformeln angepasst worden sind, die den lieblichen Melodien Gewalt anthun, ihnen allen poetischen Zauber abstreifen und sie in's Gemeine herabziehen.

Und wie steht's um den musikalischen Werth der originalen Tonstücke, die die Bearbeiter als Weihnachtsblumen dazwischen eingeflochten haben? Schöne Tongedanken voll Frische und anregender Anmuth, die man erwartet, wird man darin vergebens suchen. Statt dessen wird ein Gericht trivialer Gemeinplätze aufgetischt in einem Klaviersatze, worin technisches Ungeschick und Klangrohheit mit einander um die Palme ringen.

Den musikalischen Kritiker grauset's und bekümmert fragt er sich: Ist das deutsche Weihnachtsmusik? Soll damit der Geschmack unserer hoffnungsvollen Jugend vergiftet werden? Nimmermehr! Darum Hinweg mit solch elender Marktwaare, die unwürdig ist, als Festgabe den deutschen Weihnachtstisch zu zieren. Denn für unsere musikalische Jugend ist als Weihnachtsgabe nur das Beste gut genug!

An diese mir aus der Seele gesprochenen, von Komponisten und Verlegern wohl zu beherzigenden Worte schliesst sich die folgende Abwehr meines hochgeschätzten Mitarbeiters, Hrn. Dag. Löwenthal, in übereinstimmender Weise an.

Arthur Seybold. Zum Weihnachtsfest.
2 kleine Fantasien für Violine (I. Lage) mit Klavierbegleitung.
Hugo Thiemer, Hamburg.

Leider sind die Weihnachtsstücke von Seybold wieder in der potpourriartigen Manier geschrieben. Ist es nicht viel feierlicher und stimmungsvoller, wenn vor dem Lichterbaum der herrliche Weihnachts-Choral und einige der alten lieben Festlieder — jedes für sich — gespielt und gesungen wird? Soll aber in der Familie nun durchaus eine Weihnachts-Fantasie gespielt werden, so kann dieselbe musikalisch werthvoller und etwas contrapunktisch gearbeitet sein. Haben wir doch schöne Orgel-Fantasien über Choräle und Kirchenlieder und zweifellos giebt es auch für Klavier gute Bearbeitungen, natürlich sind dieselben nicht für Anfänger. — Wenn die lieben Kleinen den Choral gut gespielt haben, so können dieselben im Laufe des heiligen Abends die Eltern noch immer durch ein anderes sauber studiertes Musikstück erfreuen. Unsere schlichten, erhabenen Weihnachtsweisen scheinen mir durchaus zu schade, um Potpourris mit Salon-Musikpassagen daraus zu machen. Vielleicht gelingt es den Geigenlehrern, die Violinliteratur nicht durch Einführung derartiger Weihnachtstücke zu vermehren.

Dagobert Löwenthal.

Oscar Fuchs, op. 36. Zwanzig leichte kleine Vortrags-Etüden.
Edition Fischer.

Das Titelblatt nennt keinen Verlagsort, die erste innere Seite zeigt ein unbedrucktes, leeres Blatt. Glücklicherweise ist der Inhalt der Etuden nicht ebenso leer. Es sind kleine, musikalisch fein entworfene Sätzchen, für technische Zwecke geschrieben, aber so melodiös und anmuthig im Passagenwerk, so klangvoll in den Harmonien, dass sie mehr Liedern, wie Etüden gleichen. Sie lassen sich auf der unteren Mittelstufe gut verwerthen und werden Lust und Freude beim Studium wach halten.

Anna Morsch.

Arthur Seybold, op. 94. Impromptu (La Bergère) für Violine.
— — op. 95. „Für kleine Leute" 6 kleine Stücke für Violine.
— — op. 77. „Elvira" Mazurka für Violine.
N. Simrock, Berlin.

Der Komponist reiht sich in glücklichster Weise den Autoren an, welche, wie z. B. Richard Hofmann, Wohlfahrt etc., in musikalischer und pädagogischer Beziehung für unsere kleinen Geigenschüler gesorgt haben. Jeder Lehrer, der früher der Abwechslung halber nothgedrungen eine Anzahl Opern-Potpourris mit Variationen, sowie Fantasien gebrauchen musste, wird Herrn Seybold für seine kleinen Kompositionen dankbar sein. Die Begleitungen sind klangschön, abwechslungsreich und stellen die Themen in's beste Licht, wenn dieselben z. B. wie in op. 94 etwas an's Triviale streifen. Opus 95 ist wiederum eine dankenswerthe Bereicherung der Litteratur für unsere Anfänger; wir möchten aber empfehlen, die zweite Nummer „Erzählung" später durchzunehmen, da sie etwas mehr Bogen-Technik und Geläufigkeit der Finger erfordert. Opus 77, Mazurka, ist auch in thematischer Beziehung entschieden werthvoll. Die Melodien zeigen einen gewissen Esprit und, gehoben durch die straffe Rhythmik, ist das Opus ein dankbares und empfehlenswerthes Stückchen zum Vorspielen.

Dagobert Löwenthal.

Adalbert Hrimaly. Menschliches, Liedercyclus von Dr. Maria Paschkis für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Was der Dichter unter dem Titel „Menschliches" zusammengestellt hat, sind eine Reihe von Reflexionen alltäglicher Art. Seine poetischen Ausdrucksmittel, Vergleiche und Sprache, bewegen sich in Gemeinplätzen. In der ersten Nummer, „Pessimismus" benannt, beklagt der Dichter sein Streben und Leben. An Liebesglück mag er nicht glauben, weil das Herz schwankend sei. Er wappnet sich mit Beharrlichkeit und Trotz gegen Ungemach, dennoch gewinnt die Unruhe über ungelöste Räthsel des Lebens die Oberhand. Schliesslich wird gerathen es zur Erlangung innerer Reinigung mit einem Aufblick zu den Sternen zu versuchen. Reue und Pflichterfüllung werden aus der Befolgung des Rathes hervorgehen. Ueber Hrimalys Musik lässt sich ebenso wenig Gutes, wie über Paschkis' Dichtung sagen. Die Dürre der musikalischen Erfindung hat zu einem traurigen Ergebniss geführt. Da wo die Musik so etwas wie einen Gesichtsausdruck gewinnt, wie in der Nummer, in der der Trotz besungen wird, versäumt es der Musiker auf die einmal fesselnde metrische Form des Dichters einzugehen. In der Singstimme sind Athemzeichen angegeben. Die Angabe macht den Eindruck, als ob sie für Singende, die auf Kurzathmigkeit angewiesen sind, berechnet ist. Mitunter, nach kurzen Noten im schnellen Zeitmass, wie in No. 2 und 5, ist die verlangte Athemausführung unmöglich.

Benno Horwitz.

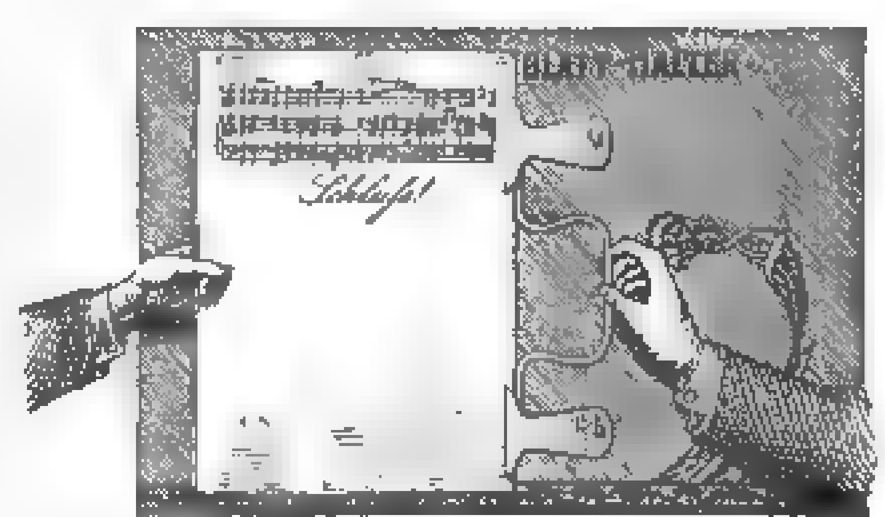
Heinrich Döring, op. 211. Melodische Klavier-Etüden. 2 Hefte.
Otto Forberg, Leipzig.

Für technische Zwecke geschrieben und doch voll blühender Melodik, bieten die vorliegenden 10 Etüden für die Jugend ein vorzügliches Material zur Schulung der Finger und zur Einführung in das fein nüancirte Vortragsspiel. Immer mehr zeigen unsere heutigen namhaften Pädagogen das Bestreben, das stoffliche Uebungsmaterial von dem rein Mechanischen zu befreien und es durch Heranziehen des melodischen Elements, durch reiche Rhythmik geistig zu beleben, um nicht nur eine

Dressur der Finger, sondern eine Erweckung des musikalischen Empfindens damit zu erzielen. Es ist dankenswerth, dass unsere besten Komponisten es nicht verschmähen, für die Jugend zu schreiben, dass diese von ihnen bildendes Material, formenschöne und klangvolle Uebungsstücke erhält, die als vorbereitende Staffeln dienen, um später in den Geist der Meisterwerke eindringen zu können. Döring's Etüden gehören in diese Kategorie, sie sind melodiös, rhythmisch lebendig und technisch fördernd. Es sei ihnen eine warme Empfehlung mit auf den Weg gegeben. *Anna Morsch.*

Kempe's Notenblatt-Halter.

Von der Firma Kempe & Meiners in Bremen wird soeben eine äusserst praktische Neuheit in den Handel gebracht, welche allen Spielern, besonders denen, welche ein Streichinstrument spielen, hoch willkommen sein wird. Es ist „Kempe's Notenblatt-Halter“. Der einfache, leicht zu handhabende Apparat ermöglicht, dass ungebundene Noten fest und sicher auf den Pulten stehen, sich leicht wenden lassen und jede Gefahr des Herunterfallens durch ihn ausgeschlossen ist. Auf einer starken, künstlerisch fein ausgestatteten Pappe ist ein vernickelter Bügel angebracht, der sich leicht heben lässt, man schiebt, wie es die nebenstehende Abbildung zeigt, das Notenblatt unter die beiden Klammern, lässt den Bügel zurückfallen und die Noten stehen fest und sicher. Für alle Stimmen der Streichinstrumente, für ältere, schon weich gewordene Blätter gewährt der „Halter“ eine unverrückbare Stütze. Es ist eine wirklich praktische, nützliche Erfindung, deren Wohlthat jeder Spieler empfinden wird; — bei der geschmackvollen und künstlerischen Ausstattung darf der Notenblatt-Halter auch als ein sehr willkommenes Weihnachtsgeschenk empfohlen werden.



Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

M. Steuer. Was muss man von der Musikgeschichte wissen.
Verlag von **Hugo Steinitz, Berlin.**

C. Krebs. Dittersdorfiana.
Verlag von **Gebr. Paetel, Berlin.**

A. Eccarius-Sieber. Handbuch der Klavierunterrichtslehre.
Verlag von **Ch. Fr. Vieweg, Quedlinburg.**

R. Petri. Musikalisches Spruch Schatzkästlein.
Verlag von **R. Petri, Halle.**

b. Musikalien.

E. Wiese, Am heiligen Christ-Abend.
—, Zum Weihnachtsfeste.
Verlag von **Heinrichshofen, Magdeburg**

W. Schneider, op. 49. Weihnachtsfantasie. 4 hdg.

W. Dölh, op. 39. No. 1. Beim Lichterglanz des Weihnachtsbaumes. Für Violine (I. bis III. Lage) und Klavier.

W. Dölh, op. 39. No. 2. Drei Weihnachtslieder f. Violine (1 Lage) und Klavier.
Dasselbe für 2 Violinen.

C. F. Hartung, Das erste Weihnachtsfest. 2 hdg.

Ad. Diederich, op. 46. Christglocken. 2 hdg.
Verlag von **Richard Kaun, Berlin.**

E. Schütt, op. 60. Pour tous les Ages. 2 Hefte.

L. Schrattenholz, 3 leichte Vortragsstücke für Violoncell.

A. Seybold, op. 92. Hexentanz.
—, op. 96. Concertino.
Verlag von **N. Simrock, Berlin.**

G. Bornheimer, op. 10. Barcarolle et Valse sentimentale.
—, op. 12. Deux Pensées poétiques.
—, op. 14. Prelude pour Piano.

L. Bloch, Walzer für Pianoforte.

M. Frank, Serenade und Bagatelle.

M. Pery, op. 19. Intermezzo pour Piano.
—, op. 25. Rhapsodie.
—, op. 26. Suite. E-moll.
—, op. 29. Valse-Intermède.

G. Sgambati, op. 33. Nocturne. E-dur.
S. Stojowski, op. 5. Quatre Morceaux pour Piano.
—, op. 8. Legende und Mazurka.
—, op. 15. Drei Klavierstücke.
—, op. 16. Deux Caprices pour Piano.
O. Strauss, op. 40. Feuilles dansantes.
—, op. 44. Suite miniature.
F. Voss, op. 6. Trois Morceaux pour Piano.
—, op. 7. Valse chromatique.
—, op. 8. Skizzen, fünf leichte Klavierstücke.

Verlag von B. Schott's Söhne, Mainz.

F. Beyer, op. 101. Vorschule im Klavierspiel. (Clemens Schultze).
W. A. Mozart, Sonaten. (Conrad Kühner).
P. Tschaikowsky, Pianoforte-Album.
C. Schultze-Biesantz, Glücksritter.
—, Farben.
—, Wilde Fahrt.
—, Wandelbilder.
—, Patheticon.
—, Marche humoristique.
H. Kjerulf, Album. (Clemens Schultze).
Chr. H. Hohmann, Violinschule. (G. Zanger).
M. Delle, Erster Vortrag im Violinspiel.

Verlag von H. Litolff, Braunschweig.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Leichte Weihnachtsstücke für Klavier.

H. Germer, op. 38. Unter'm Weihnachtsbaum. Pr. 1,50 Mk.
C. F. Leede, Leipzig.

C. H. Döring, op. 204. No. 2. Stille Nacht, heilige Nacht. Pr. 80 Pf.
Carl Rühle, Leipzig.

A. Diehl, op. 115. No. 18. Rondinotto über „Ihr Kinderlein kommet". Pr. 80 Pf.
Otto Forberg, Leipzig.

C. Reinecke, op. 22,. No. 1. O sanctissima. (Mittelstufe) Pr. 1 Mk.
Herm. Oppenheimer, Hameln.

Meinungs-Austausch.

In Sachen Chevé-Battke.

Die Entgegnung des Herrn Battke lässt einen höchst merkwürdigen Eindruck bei mir zurück. Sie ist sehr lang und beweist nicht, dass ich Unrecht hatte meinen vorigen Aufsatz zu schreiben, im Gegentheil.

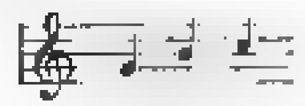
Weder die Unwissenheit derer, deren Fach die Gehörbildung nicht ist, noch auch die Gelehrtheit, die man aus Musiktaschenbüchern und Musikgeschichten schöpfen kann, können mir beweisen, dass diese Musikgeschichte rückwärts schreitet, nämlich erst Max Battke und dann Emile Chevé. Das ist auch nicht nöthig, denn ich habe ja schon die Antwort auf meine erste Frage.

Herr Battke hat seine Vorgänger gekannt.

Herr Battke scheint es aber zu bedauern, er hätte sie lieber nicht gekannt und greift nun, um sich aus der Verlegenheit zu retten, zu dem wunderlichsten Mittel, nämlich er verleugnet seine eigene Methode.

Er weist in der Entgegnung auf „die vielen Gegensätzlichkeiten der Methode Chevé" zu der seinigen hin und beweist diese Gegensätzlichkeiten folgendermassen.

Nachdem er erst erwähnt, dass die Methode Chevé dem Leitton si immer ein do in Gedanken voraus schickt, beschreibt Herr B. seine eigene Methode wie folgt: „Meine Methode fordert auf S. 9: si wird zunächst nicht als selbstständiger Ton, sondern als Vorschlag zu do aufgefasst, gewissermassen als Hilfsnote, während das eigentliche Endziel do ist. Beispiel:



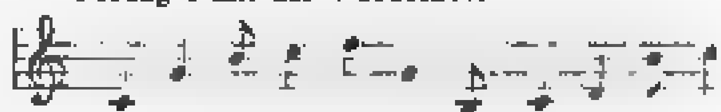
(Nun möchte ich beiläufig bemerken, dass der Ausdruck „si als Vorschlag zu do aufgefasst" nichts an der Thatsache ändert, dass man, um einen Vorschlag zu einem Endziel zu machen, doch dieses Endziel kennen muss, es sich zuerst vorstellen muss, erst die richtige Entfernung zwischen Vorschlag und bekanntem Endziel = bekannter Tonhöhe ausmessen können.)

Herr B. führt weiter fort: „ob der Ton si dann wirklich sofort oder erst später oder garnicht nach do weiterführt, ist, nachdem man ihn einmal getroffen, natürlich gleichgiltig". (Ist es auch, denn um einen Ton sprungweise zu treffen, ist es wichtig, was man vorher zu thun hat, nicht nachher).

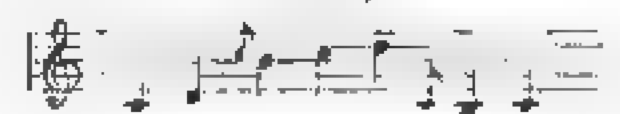
Nun aber schreibe ich wörtlich aus Primavista (ebenfalls S. 9) ab:

„Wenn man den Grundton do im Gedächtniss hat, ihn gewissermassen geistig hört, so kann es nicht schwer fallen, den nach do hinstrebenden Ton, nämlich den Leitton si ebenfalls von jeder Stufe aus frei einzusetzen, besonders wenn man ihn sich zuerst als Vorschlag denkt" (folgt, was Herr B. oben angeführt).

Uebung I mit der Wandernote:

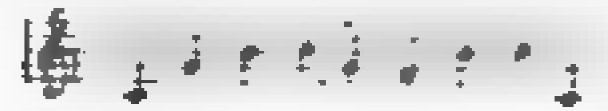


Uebung II (die klein gedruckte Vorschlagsnote ist jedesmal in Gedanken zu ergänzen. Der Lehrer bereitet bei beiden Arten der Uebungen auf den Ton si vor, indem er den Schülern zuruft: das do ist zu denken)



Muss man nun also das do denken oder nicht?

„Uebung I mit der Wandernote. „Das eigentliche Endziel do, welches durch kleine halbe Noten dargestellt ist, soll nicht gesungen werden“:



(Das do nachher also, welches für das Treffen von si gleichgültig ist, wie Herr B. selber sagt.)

Uebung II (die als Vorschlag geschriebene Hilfsnote ist nicht zu singen, sondern zu denken)



Giebt es nun zwei Herren Battke? einen der Primavista und einen anderen, der die Entgegnung schrieb?

Welches Licht fällt aber auf die Handlungsweise eines Menschen, der, um diese Handlungsweise zu vertheidigen, zu solchen Mitteln greifen muss, als das Verleugnen seiner eigenen Methode?

Ich zaudre keinen Augenblick, diese Muster mich aus einer Sache heraus zu winden, als originell anzuerkennen und bestreite Herrn Battke auch das Urheberrecht nicht für die kleinen materiellen Hilfsmittel, als Wandtafeln, Wandernote, Wanderkreuz u. s. w., aber für das grosse Gebäude aus geistigen Bausteinen zusammengestellt, welches Methode Chevé heisst (ich möchte nicht wie Herr Battke Methode verwechseln mit der individuellen belebenden Kraft des Lehrers), dafür kann ich Herrn Battke das Urheberrecht nicht zuerkennen, weil dieses grosse Gebäude schon zusammengetragen war und Herr Battke es ausgestanden-vernommen gekannt hat.

Ich begnüge mich mit diesem einen Beispiel, da es genügend die Art charakterisirt, in der Herr Battke die in No. 20 von mir aufgezählten Thatsachen zu widerlegen sucht.

Es liegt mir nichts daran, mich mit Herrn Battke herum zu streiten, sondern ich habe von vornherein nichts anderes gewollt, als das gute Recht des geistigen Eigenthums schützen.

Ich halte aus demselben Grunde meine Parallelen aus No. 20 aufrecht, welche von keinem einzigen Buch, die Methode Chevé betreffend, widerlegt werden.

Sämmtliche französische Bücher sind zu beziehen durch M. Amand Chevé (Sohn des Emile Chevé), Directeur de l'École Galin-Paris-Chevé, 24 Rue Vivienne, Paris.

Sämmtliche deutsche Bücher erschienen im Verlage von J. Stahl, Arnsberg.

Sämmtliche holländische Bücher sind zu beziehen durch Algemeene Muziekhandel, Amsterdam.

Max Battke's Primavista erschien bei Selter Nachf. Berlin.

Ich hebe nun aus der Entgegnung des Herrn Battke die für mich in diesem Falle allein wichtigen Momente hervor:

1. Herr Battke hat seine Vorgänger gekannt.
2. hat sie in seinem Vortrage am 12. Dez. 1899 erwähnt,
3. hat dies in seinem im April 1900 erschienenen Buche Primavista unterlassen,
4. verspricht diesen Schaden in der zu erscheinenden zweiten Auflage nachzuholen.

Sowie ich es nun erlebe, dass der Methode Chevé von Seiten des Herrn Battke vollkommene Gerechtigkeit widerfährt, werde ich die Sache als erledigt betrachten.

Bis dahin stelle ich noch immer die zweite Frage:

Weshalb hat Herr Battke unterlassen, seine Quellen zu erwähnen?

Ich richte diese Frage nicht an Herrn Battke, sondern ich richte sie an die Leser des „Klavier-Lehrer“ und alle diejenigen, die sich für die Sache interessiren. Und da ich nun sehr gut weiss, dass die Methode Chevé viel zu wenig bekannt ist, die Leser Battke nicht mit Chevé vergleichen und infolgedessen sich kein freies Urtheil bilden können, so werde ich ihnen dazu die Gelegenheit bieten und verweise hiermit auf den baldmöglichst in diesem Blatte erscheinenden längeren Aufsatz über die Methode Chevé von mir.

Anna Gerber.

Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Wir theilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass in Eisenach eine neue Musikgruppe gegründet worden ist. Vorsitzende Frau Krieglstein.

Der Termin zur Beurtheilung der Sieber'schen Klavierschule ist bis Ende Januar verschoben.

Der Vorstand. I. A. *Sophie Henkel.*

Kölner Musiklehrer-Verein.

Die letzte Versammlung war dem Vortrage von Kompositionen August Ludwigs in Berlin-Lichterfelde gewidmet. Zur Aufführung gelangten: 1. Vierhändige Stücke aus dem „Festreigen“ op. 31. 2. Arie aus der komischen Oper „Kunst und Leben“ und das Lied „Dämmerung“. 3. Melodische Skizzen für Violine und Klavier op. 26. 4. Drei Lieder aus op. 35. und op. 45. 5. Improvisationen für Klavier op. 60. 6. Deutsche Blumenspiele für Sprechreime und Klavier op. 100. Sämmtliche Werke fanden reichen Beifall.

N. J. Hompesch.

Der Münchener Hugo Wolf-Verein,

der mit seinem grossen Gustav Mahler-Konzert jüngst einen so ausserordentlichen Erfolg zu verzeichnen hatte, hat laut einstimmigem Beschluss seiner Generalversammlung den Namen „Münchener Gesellschaft für moderne Tonkunst“ angenommen, ohne deswegen die Propaganda für Hugo Wolf etwa zurücktreten lassen zu wollen. Als Vorstand wurden die Herren Schriftsteller Wilhelm Weigand, Hofkapellmeister B. Stavenhagen, Schriftsteller Dr. Arthur Seidl, Komponist Hermann Bischoff, Privatdocent Dr. C. Mayr und Tonkünstler L. Schiedermair von Neuem bestätigt. Beitrittserklärungen, auch von auswärtigen Mitgliedern im Sinne der erweiterten Tendenzen, werden von den Genannten oder auch durch die Musikalienhandlung Alfred Schmid Nachfolger München, Theatinerstrasse 34, entgegengenommen. (Jahresbeitrag Mark 6.—)

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Potsdamerstr. 118.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Schweriner Musikschule
Frau Dr. Luise Krause,
Berlin W., Tauenzienstrasse 22.
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht
Prospekte in allen Musikalienhandlungen und in meiner Wohnung.

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737.

Georg Plothow
Musikalienhandlung.
Leihanstalt.
Berlin W., Potsdamerstr. 113.

J. F. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Hochschule für angewandte Musikwissenschaft,
verbunden mit einem
Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten.
Leitung Max Battke.
Lehrgegenstände: Primavistagesang (für Erwachsene und Kinder), Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, Musikästhetik, Kritik, Gesangphysiologie, Kehlkopfkunde, Pädagogik.
Für die einzelnen Fächer sind hervorragende Docenten gewonnen, u. A. die Herren Otto Arndt, Dr. Wilhelm Kleefeld, Max Marschalk, Heinrich Neumann, Dr. Walter Pielke, Dr. Leopold Schmidt.
Anmeldungen beim Direktor W., Bülowstr. 89. Sprechst. 3—4.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik.
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Pianinos und Flügel von Rud. Schmidt,
Berlin N., Brunnenstrasse 11.
Neukreuzsaitig, erstklassiges Fabrikat von 350 Mk. an, Gelegenheitskäufe in Stutzflügeln, Harmoniums und Pianinos von Steinway, Bechstein, Schwechten, Blüthner, Duysen usw.
Den Herren Klavierlehrern Vorzugspreise.
Theilzahlung gestattet. Den neu erschienenen Katalog sende auf Wunsch gratis und franco.

Anzeigen.

Neuer Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz:

Kinder-Klavierschule
(Méthode de Piano pour les enfants)
von [58]
A. Le Carpentier.
Neue, sorgfältig durchgesehene und vermehrte Ausgabe. 58 Seiten Gross-Quart. ℳ 2,— netto.
Den Herren Klavierlehrern wird auf Wunsch ein Frei-Exemplar behufs Prüfung zur Verfügung gestellt.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Albums für Klavier.
Herausgegeben von Carl Reinecke.
Bach (2 Bde.) — Beethoven (2) — Cherubini — Chopin (2) — Corelli — Cramer — Gluck — Händel (2) — J. Haydn (2) — M. Haydn (herausgegeb. von O. Schmid) — Mendelssohn (2) — Meyerbeer — Mozart (2) — Schubert (2) — Schumann (2) — Weber (2) = Jeder Band Mk. 1,50.
Gade — Heller (3) — Henselt — Liszt — Reinecke — Rubinstein — Thalberg — Wagner (2) = Jeder Band Mk. 3,—.

Pan im Busch.

Tanzspiel in 1 Aufzuge von J O Bierbaum.
Musik von Felix Mottl.
Klavierauszug zu 2 Händen 5 Mark.

Daraus einzeln: 1. Ländler 1 Mk. 2. Schmetterlingstanz und Walzer 2 Mk. 3. Pans Flötenweise (langsamer Walzer) 1 Mk. 4. Mazurka 1 Mk. 5. Kranzwalzer und Schlussgalopp 2 Mk.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Für Kenner! Cello — **altes,** Jak. Stainer, s. gut erhalten; herrl. Lack; f. Holz; wunderbar schön, **zu verkaufen.** Anfragen sub „Cello Stainer" z. Weiterbef. d. d. Exped.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianofortefabrikant
Sr. Maj. des Königs und Kaisers.
Berlin W., Potsdamerstr 22b
Flügel und Pianinos
Fabriken: **Barmen — Schwelm — Köln.**

Die Neue Musik-Zeitung No. 20 in Stuttgart empfiehlt das

Album

16 leichtere Klavierstücke

von

J. Ad. Hägg.

mit folgenden Worten:

„An Schumann's Kinderscenen und Jensen's Reisebilder erinnernd, bieten diese kleinen innigen und sinnigen, feingearbeiteten Kompositionen nicht blos für die klavierspielende Jugend (No. 6 nicht für kleine Hände), sondern auch für Alte mit jungem Herzen einen willkommenen Beitrag zu gemütlicher Hausmusik. Da zeigt sich durchweg ein guter, edler Geschmack und reines gesundes Empfinden. Besonders reizend ist No. 11 „Am Bache" und No 12 „Wiegenlied". Bei No. 9 ist der frische Lenzton auf die einfachste Weise getroffen."

Der Preis des Albums ist Mk. 3.— n.

Leipzig, Okt. 1900. **Friedrich Hofmeister.**

Neue Klavierwerke.

Barjanski, A. Op. 12. Sonate Nr 3 in E-moll 3 Mk.
Eichhorn, M. Op. 19. Tonleiter u. Akkordstudien Heft I 2 Mk.
Jentsch M. Op. 26. Scherzo in A-moll. 3 Mk
Schäfer, D. Op. 3. 8 Etüden 2 Hefte je 2 Mk
Scharwenka, X. Vorspiel z. Oper „Mataswintha" 1 Mk.
Schuppan, A. Op. 24 Capriccio in A-moll 2 Mk.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

●●●●●● **Endlich kann man lose Notenblätter sicher auf die Pulte stellen.** ●●●●●●

Neuheit ✻✻✻✻✻✻

Weihnachten 1900

KEMPE'S



Notenblatthalter

D. R. G. M. 124 925

ermöglicht durch Heben des Bügels, dass ungebundene Musikalien wie geheftet sich schnell und sicher wenden lassen ohne herunter fallen zu können, daher unentbehrlich am Piano, Notenpult etc. [69]

keine Beschädigung der Notenblätter

Preis Format 52×36 ctm. Mk. 3.50.
„ „ 26×36 „ „ 2.75.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen u. direkt von den alleinig. Fabrikanten

Kempe & Meiners, Bremen.

— **Tüchtige Vertreter an allen grösseren Plätzen gesucht.** —

Sofort zu gebrauchen!

Ohne jede Anbringung!

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4080) 1,50 ℳ, bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Redaktion. **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer-Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 24. **Berlin, 15. Dezember 1900.** **XXIII. Jahrgang.**

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Der Klavier-Lehrer

beginnt mit dem neuen Jahrgang eine Reihe von Aufsätzen über eine einzuführende

Staatliche Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen,

an welchen sich unsere hervorragendsten Pädagogen, u. A. **Prof. O. Klauwell, Prof. Walbrül, Paul Ernst, Prof. Hennig, Prof. Klicbert** u. s. w. betheiligen werden.

An grösseren Aufsätzen erscheinen zunächst:

H. Germer: Analyse von Weber's Aufforderung zum Tanz.
– Beethoven's Variationen Nel cor più.

Prof. E. Krause: Paul Kuczynski.
— Pädagogische Neuausgaben.

A. Eccarius Sieber: Die Grundsätze der modernen Klavierunterrichtslehre.

Ferdinand Pfohl: Felix Weingartner.

Eugen Segnitz: Prof. Bernhard Scholz.
Adolph Ruthardt.

E. Siegfried: Analyse von J. S. Bach's Fuge es moll.

Dr. Leopold Schmidt bespricht in seiner „Kritischen Rundschau“ alle hervorragenden Opern und Konzerte.

Für die kritische Besprechung neuer Bücher und Musikalien, auf die besonderes Gewicht gelegt wird, haben sich die Herren **Vianna da Motta, Dagobert Loewenthal, Benno Horwitz, Franz Grunicke** und **Ludwig Riemann** verpflichtet.

Die Redaktion.

Einige pädagogische Regeln für den Klavierunterricht.

Von
Conrad Kühner.

(Schluss.)

Das Tempo beim Ueben soll immer so sein, dass es zum fehlerfreien Spiel führt; es muss also verhältnissmässig bequem sein. Im ersten Stadium des Uebens soll das Uebe-Tempo von dem vorgeschriebenen des Komponisten nur sehr diskret beeinflusst sein. Ist das vom Lehrer als nicht zu schwer befundene Pensum einige Male durchgespielt, um das Ganze nach seinen enthaltenen Schwierigkeiten oberflächlich kennen zu lernen, und das eigentliche Ueben eines Abschnittes bei vollkommener Aufmerksamkeit beginnt, so darf kein Fehler vorkommen trotz aller heiklen Einreden; hiernach kann der Schüler selbst bestimmen, welches Zeitmaass er zu wählen hat. Das vom Komponisten gewünschte Tempo muss sich allmälig aus der technischen Sicherheit und der diskreten Beeinflussung des Charakters der Komposition entwickeln. Nur der, welcher sich gewöhnt hat fehlerlos zu üben, wird mit Sicherheit fehlerlos vortragen können, und ein stotterndes, holpriges Spiel wird nur auf Grundlage eines sehr langsamen Uebetempos zu kuriren sein, aus gleichem Grund, wie dem beim Sprechen Stotternden nur durch systematisches sehr langsames Sprechen zu helfen ist. Wie also das Uebe-Tempo von dem vom Komponisten vorgeschriebenen zunächst nur wenig abhängig sein soll, ebenso muss der Stärkegrad des Tones im ersten Stadium des Uebens ziemlich unabhängig von der später zu fordernden Dynamik sein; ein ja nicht schwächlicher, sondern gleichmässig mittelstarker und bestimmter Ton — natürlich ohne Härte — trägt nicht wenig dazu bei, dem Spiel Sicherheit und Halt zu geben. Die Gegensätze der später zu berücksichtigenden F, p, FF, pp u. s. w. werden dann in viel schärferen Linien sicher zu erreichen sein.

Von grosser Bedeutung schon bei der Bewältigung des rein Technischen ist die Beachtung eines straffen Rhythmus. Ich meine, die guten Takttheile sind mit ziemlichen Accenten zu markiren, also im $4/4$ Takt das 1. und 3. Viertel, im $3/4$ Takt das 1. Viertel u. s. w. Eine gewisse Uebertreibung in dieser Hinsicht ziehe ich immer noch dem Gegentheil in seiner laxen, flauen Art vor, ja es giebt Fälle, wo ein verschwommenes und verworrenes Spiel nur durch Ueben mit übertrieben scharfen rhythmischen Accenten zu korrigiren ist. Uebrigens braucht dabei Keiner ängstlich zu sein, eine solche Uebertreibung schleift sich sehr rasch wieder ab — früher als dem Lehrer meist lieb ist, während eine Verflachung des Rhythmus sich durchaus nicht so leicht ins Gegentheil verwandelt.

Wenn schon zunächst diese rhythmischen Accente hauptsächlich der Befestigung der technischen Ausführung zu Gute kommen, so bildet ein derartig straffer Rhythmus zugleich die Grundlage für die sich darauf aufbauende Dynamik und somit für das Studium des musikalischen Inhalts überhaupt. Die später zu berücksichtigenden Nuancen (rit., acc. u. s. w.) modificiren zwar häufig den ursprünglichen Rhythmus, heben ihn aber nie auf. Der Bedeutung eines gutausgeprägten Rhythmus wird sich der Leser erinnern, wenn er sich klar macht, dass Rhythmus und Dynamik die Plastik fürs Ohr bilden. Ein Musikstück mit lauem, verschwommenem Rhythmus gespielt ist in einem rhythmisch scharf ausgeprägten Vortrag oftmals kaum wiederzuerkennen.

Nun giebt es aber gewisse technische Schwierigkeiten, bei denen das Ueben in einem Rhythmus durchaus nicht genügt, welche sich oft nur durch Anwendung eines zwei- oder dreifachen Rhythmus bewältigen lassen. Ich meine, die betreffenden Passagen oder Figurationen müssen sowohl im zweitheiligen als auch im dreitheiligen Rhythmus nachdrücklich geübt werden; die sich hierdurch ergebenden verschiedenen Accente bieten den Fingern ein ganz ausgezeichnetes Mittel zur Befestigung der Treffsicherheit. Der Beispiele hierfür giebt es zahllose. Hier ein solches. Ich bitte den Leser die Etude C-moll op. 10 No. 12 von Chopin zur Hand zu nehmen. Das Ueben der linken Hand in dem vorgeschriebenen 4theiligen Rhythmus allein bietet so gut wie gar keine Gewähr für eine ideale technische Wiedergabe; im Gegentheil, die Neigung zum „Abreissen" und zum ungleichmässigen Anschlag einzelner Finger wird in diesem Falle hierdurch nur noch begünstigt. Schon im Takt 9 wird der aufmerksame Spieler merken, dass hinsichtlich gleichmässiger Bewegung und Tonstärke nicht alles nach Wunsch „herauskommt", geschweige denn in den Takten 15–17, desgleichen 25 und 26. Die Takte 29–36 aber werden wohl auch den Indifferentesten überzeugen, wie wichtig, ja unerlässlich auch für den Begabtesten ein Ueben mit verschiedenen Accenten ist, wenn nicht eine unerträgliche „Hudelei" entstehen und zur Gewohnheit werden soll. Kaum anders ist es mit den Takten 65–72. Erst im langsamen Ueben dieser Partien mit scharfen Triolenaccenten wird der Schüler merken, woran es lag, dass er diese Stellen immer nur ungleichmässig in Ton und Bewegung spielte, nämlich daran, dass die starken Finger immer „impertinent" stark und die schwachen Finger immer schwächlich spielten. Er wird nach dieser Erfahrung selbst erkennen, dass das Ueben in verschiedenen Accenten nicht nur die Treffsicherheit begünstigt, sondern zugleich das ausgezeichnetste Mittel zur Egalisirung des Anschlags und ausserdem eine sehr wirksame, untrügliche Controle für etwaige Selbsttäuschung ist. Ja, ich halte es durchaus für keine Zeitvergeudung, manche technische Schwierigkeiten ausserdem noch mit Quintolenaccenten zu üben. Je mannigfaltiger die Accente beim Ueben, schwieriger

Parthien, desto untrüglicher die wirkliche technische Beherrschung. Hierbei denke ich namentlich an die enormen Schwierigkeiten im ersten Satz des F moll-Concertes von Chopin, nur in der rhythmischen Darstellung geübt, wie sie der Komponist giebt, werden sie wohl schon Manchen fast zum Verzweifeln gebracht haben, aber diese Passagen und Figuren — natürlich immer mit der betreffenden Hand allein — je 3, 4 oder 6 Taktweise — je nachdem — erst in zweitheiligem Rhythmus, dann in scharfen Triolen- und später Quintolenaccenten sehr langsam geübt, bringt das Ziel viel früher. Und was von besonderer Wichtigkeit — die im Ueben mit mehrfachem Rhythmus erworbene Sicherheit bleibt, während im anderen Fall Passagen und Figuren, welche scheinbar sicher gehen, nach 2—3 Monaten den Fingern oft total fremd geworden sind.

Auch das Prélude op. 28 No. 3 von Chopin kann als Beispiel dienen. Eine wirklich ideal gleichmässige, nuancenlose Ausführung der linken Hand wird am besten — und vielleicht nur dann — erreicht, wenn letztere mit verschiedenen Accenten geübt wird. Je 3 Takte in Triolen- und je 5 Takte in Quintolenaccenten langsam geübt, wird die „verhassten" Spitzen und Accente am ehesten zum Schweigen bringen. Der Effekt dieses herrlichen kleinen Poëms beruht hauptsächlich darauf, dass der zarte, innig ausdrucksvolle Gesang über der im strengsten Ebenmasse gleichsam ausdruckslos gespielten Begleitung schwebt.

Die sorgfältige Wahl eines geeigneten Fingersatzes ist für ein erfolgreiches Ueben natürlich von grosser Bedeutung und das Gelingen mancher schwierigen Stelle ist oft davon abhängig. Auf den Elementarstufen wird die Wahl eines solchen nach rationellen, aber möglichst einfachen Gesetzen zu erfolgen haben, in so manchen sehr schwierigen Werken jedoch giebt es Fälle, wo ein Fingersatz, welcher sich auf den ersten Blick als der bequemste darstellt, durchaus nicht immer der wirklich beste ist — wenn es sich nämlich darum handelt für gleichartige Schwierigkeiten einen möglichst gleichartigen, einheitlichen Fingersatz zu finden.

Einhändiges Ueben gehört zu den besten Mitteln, um den Vortrag einer Komposition technisch sicher und korrekt hinstellen zu können und wurde von Hans von Bülow besonders streng gefordert, namentlich das Einzelüben der linken Hand, um eine vollkommene Unabhängigkeit derselben zu erreichen, er sagte: die Linke soll nicht wissen was die Rechte thut. Natürlich kommt es hierbei auf das Verhältnissmässige der betreffenden Schwierigkeiten an. Im Allgemeinen lässt sich sagen: Alles, was eine — wenn auch verhältnissmässig geringe — Schwierigkeit bietet, muss mit der betreffenden Hand erst allein geübt werden. Um allmälig für die linke Hand dieselbe Selbstständigkeit zu erreichen, wie sie die rechte Hand besitzt, möge man wenigstens für längere Zeit die Regel aufstellen, dass die linke Hand ihr Pensum 3 oder 4 mal so oft übt, als wie die rechte. Aber nicht nur für das technische Können ist das einhändige Ueben von grosser Bedeutung, sondern sehr oft für die Beherrschung des musikalischen Ausdrucks erst recht. Wenn z. B. die beiden Hände mehrere Themen oder Motive zu gleicher Zeit spielen sollen, welche in Character und Stimmung total verschieden sind und welche zugleich ihrer technischen Anlage nach im strikten Gegensatz zu einander stehen, so wird die Beherrschung des verschiedenen Ausdrucks in den allermeisten Fällen nur auf Grund einhändigen Uebens zu erreichen sein.

Die hier niedergelegten Ansichten und Regeln dürften den Anspruch erheben für alle Fälle zu gelten, die Beantwortung der meisten übrigen Fragen, welche sich auf den Klavierunterricht beziehen, wird von den näheren Umständen abhängig sein. So hat sich die Zeitdauer des täglichen Uebens nach Alter, Kräften und Auffassungsvermögen des Schülers zu richten, auch muss hierbei berücksichtigt werden, in wie weit letzterer auf anderen Gebieten noch in Anspruch genommen ist, denn Frische — körperliche sowohl, als geistige — gehört dazu, wenn das Ueben Früchte tragen soll. Während des ganzen ersten Unterrichtsjahres ist es rathsam den Schüler nicht zu lange ans Klavier zu fesseln, sondern die Uebungen öfter vornehmen zu lassen, um eine gefährliche Uebermüdung zu vermeiden.

Für die ersten beiden Jahre sind 2 Lektionen wöchentlich unbedingt nothwendig; diese Anregung von Seiten des Lehrers hat der Schüler in dieser Zeit zum mindesten nöthig. Ob im späteren Verlauf des Unterrichts eine Lektion wöchentlich genügt, wird hauptsächlich davon abhängen, ob der Schüler ein rationelles Ueben gelernt hat und ob er diejenige Selbstständigkeit besitzt, welche nothwendig ist, um ein grösseres Material mit Nutzen zu verarbeiten. Die Entscheidung hierüber wird aber in jedem einzelnen Falle dem betreffenden Lehrer zustehen müssen.

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften. Band V Briefe 1864—1872.

Herausgegeben von Marie von Bülow.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

(Schluss.)

Aus ähnlicher arbeitsfroher Stimmung heraus klingen alle nächsten Briefe. Ein Schreiben König Ludwigs an Bülow, vom 25. Februar datirt, schiebt sich zwischen seine Ergüsse „Ich ersuche Sie, lieber Herr von Bülow, unter Adresse von Ihrer Hand geschrieben, beiliegenden Brief an den theuren Freund, abzusenden, so bald als möglich O bieten Sie Alles auf, um die Aufführung des „Tristan“ für den Frühling, des „Rheingold“ für den Sommer zu ermöglichen Wüssten Sie, wie mächtig meine Sehnsucht nach diesen Werken ist, Sie würden, ich bin dessen gewiss, mit allen Kräften dieses mein inniges Verlangen erfüllen. Sie allein vermögen es. Seine besten Grüsse sendet Ihnen Ihr König und stets getreuer Freund

Ludwig.

Bülow bemerkt zu diesen Königlichen „Wünschen“ an Richard Pohl „Ende Mai „Tristan und Isolde“ (Hr und Fr Vogl), 25. August „Rheingold“. Wie es ausfallen wird? Nur immer rein ins Vergnügen! König befiehlt, wir haben zu pariren und das ist schliesslich sehr gut — denn ohne Diktator kommt nichts vorwärts. Gottlob, dass man einen Herrn und Gebieter hat, der den Teufel nach Schwierig- und Unmöglichkeiten fragt.“

Diese Unmöglichkeiten erwiesen sich aber in der That so erdrückend, dass Bülow's frischer Arbeitsmuth darum erlahmte, ein unfroher Ton klingt aus allen folgenden Briefen und mitten in die vorbereitenden heissen Proben fällt dann die Katastrophe, die ihm das Bleiben in München zur Unmöglichkeit machte Bülow reicht sein Abschiedsgesuch ein, verharrt aber vorerst noch wie ein Held auf seinem Posten, dirigirt vom 19 Juni an noch mehrere Vorstellungen des „Tristan“, hält im Juli die Jahresprüfungen der Musikschule ab und verlässt Anfang August die Stadt, in der er sich unsterbliche Lorbeeren errungen. Nur diskret deuten die Briefe das Vorgefallene an, so schreibt er an Bronsart „Es wäre mir peinlich, wenn Du's früher durch die edle Presse erführest - dass ich meine Entlassung eingereicht habe. Ueber den Schritt selbst und seine anlagernden Motive könnte ich Dir nur mündlich offen und erschöpfend expliciren. Wenn Du das Bezügliche genau kenntest, würdest Du mir gleich unserem trefflichen Cornelius' zu diesem Entschlusse nur — gratuliren. Ich rette mich selbst, meine Gesundheit, meine künftige menschliche und künstlerische Existenz — „Ein Jahr mindestens,“ so schreibt er an Pohl, „brauche ich zur Herstellung von Körper und Kopf Wo ich dieses Jahr zubringen werde, ist sehr unbestimmt.“ — „Ich gebe München, meine hiesige Stellung und natürlich auch meinen Aufenthalt hier definitiv auf,“ — so antwortete er Bronsart auf einen theilnehmenden Brief, — „einer moralischen, inneren Nothwendigkeit folgend, mir dabei bewusst, dass Du an meiner Stelle nicht anders handeln könntest, möchtest, würdest. - Meine Frau hat sich von mir getrennt und mit den Kindern dauernd in der Schweiz niedergelassen. Meine Lebenslust, Frische, Elasticität ist seit Monaten in der Abnahme begriffen, und zwar bis zur — vollkommensten Nervenschwäche. Ich brauche ein Jahr der Ruhe, Einsamkeit, der Vorbereitung zu einer „neuen“ Fortexistenz“ Und an Raff schreibt er „Ich bin halt ein ruinirter Mensch. Ob die Ruine zu einem Neubau taugt, ist eine Frage, über welche die Zukunft allein entscheiden kann.“ —

Eine neue Lebensphase beginnt mit dem Scheiden aus München in Bülow's Leben Er bricht alle Brücken hinter sich ab, will für Freund und Feind todt sein „Nur keine Briefe“ bittet er die Mutter, „man möge mich überall vergessen, à titre de revanche nämlich nur mitbringen! Zerreissen, verbrennen, was ankömmt. Ich bin todt für meine Heimath.“ „Seien Sie so freundschaftlich,“ bittet er Eugen Spitzweg, „Niemandem meine Adresse zu verrathen Ich bedarf der vollkommensten Ungestörtheit, um weiter existiren zu können.“ — Die Briefe sind aus Florenz datirt, das für die nächsten zwei Jahre seine Heimath wurde. Bülow fand hier in seiner Kindheitsgespielin und Studiengenossin Frau Jessie Laussot, „wir waren vor 25 Jahren Schülerinnen der seligen guten Schmiedel,“ — eine schwesterliche Freundin, die den Lebensmüden und am Leben Verzagten mit leiser linder Hand dem Leben und der Kunst wieder zuzuführen wusste. — Madame Laussot hatte in Florenz kurz vor Bülow's Ankunft die Societá Cherubini gegründet und Bülow betheiligte sich bald an den Gesangsabenden der Gesellschaft. Im Januar gab die Gesellschaft ihr erstes Konzert, Bülow schreibt „Madame Laussot hat ein kleines Meisterstück geliefert, sie ist ein weit besserer Kapellmeister als ich. Die Chorstücke gingen wunderbar gut — namentlich in Anbetracht der geringen Probenzahl die Gesellschaft ist nämlich diese Saison erst in der letzten Hälfte des November zusammengetreten.“ — Wie innig dankbar Bülow die liebevolle Sorge der Freundin empfand, beweist am besten ein Brief an sie nach diesem Konzert „Wie fühle ich mich so sprachlos gegenüber Ihrem heutigen Grusse — doch zugleich voll Zuversicht, dass in Ihrer Nähe mir in der neuen Lebensepoche die Zunge noch einmal gelöst werden wird! Was wäre ich heut ohne Sie, ohne Ihre Freundschaft? Meine ganze

Musik-Zukunft liegt bei dem Chorek, der die Società Chorale geschaffen hat. Einzig und allein Sie haben mir wieder Freude und Lust an der Tonwelt eingeflösst, die mir durch ihre Vermischung mit der Thunwelt in der jüngsten Vergangenheit verleidet worden war. Möge der Himmel mir die Freundin erhalten, deren hoher Charakter, deren tiefer Geist, deren edles Herz Keiner mehr als ich zu begreifen und zu würdigen vermag, und die Eindrücke dieses Wesens in all ihrer erfrischenden und erquickenden Macht auf meine [illegible] wirken lassen! Das ist der Wunsch, mit dem ich den dritten Akt meiner Lebenskomödie beginne — an einem frohen „sereno d'animo" Dank Ihnen — noch nicht verzweifelnd."

Auch diesem „dritten Akt" seiner Lebenskomödie wusste Bülow rasch mit lebendigem Schaffen [illegible] seine Natur war einmal nicht zur Ruhe und Rast geeignet. Schon im Februar ist sein Schülerkreis derart angewachsen, dass er ihm monatlich 700 Fr. bringt, wie er der Mutter meldet, er giebt in Pisa und Mailand Konzerte, arrangirt in Florenz Beethoven-Kammermusik-Matinéen, im Mai Orchesterkonzerte. „Man begrüsst mich schon als eine Art Erlöser für die italienischen Musikzustände" schreibt er der Mutter. Die weltschmerzliche Stimmung verschwindet aus seinen Briefen. Witz und Humor treten wieder in ihre Rechte und leuchten wie Sonnenblicke aus dem trüben Gewölk des auf ihm lastenden Geschicks. Schon im Januar hatte er einen Brief an Raff geschrieben, worin er ihm mittheilt, dass er mit italienischen Genossen einen Kammermusik-[illegible] einstudiert und dann seiner Neigung zu Namens-Verdrehungen die Zügel schiessen lässt: „Was arbeitest denn du, Br...? Brahms, Brahmüller, Brambach, Bruch, Brugiel, Brausche Briefe? Nicht mehr reden von ihnen! Wer weiss ob sich 1950 ein Riehl findet, der sie als [illegible] [illegible]? Der Einzige, der mich interessirt, ist Raff!" — Am liebenswürdigsten klingt dieser Humor aus den Briefen an Frau Laussot heraus, der er trotz des persönlichen Verkehrs, fast täglich ein paar Zeilen sendet, sie sprühen völlig von geistreichen Einfällen, scherzhaften, versteckten Pointen, Anspielungen, Spitznamen, die nur den Eingeweihten verständlich sind. Bülow giebt selbst einmal der Mutter bei Uebersendung eines Briefes von Frau Laussot einen Leitfaden durch das Labyrinth: „Roma ist ein grosser Kater in ihrem Hause, dem ich die Kur mache, Romano ein reizender junger [illegible], den sie mir geschenkt, aber in Pension und Erziehung genommen hat. Zio Mercurio, Onkel Quecksilber ist mein Spitzname. Romano gilt als mein Neffe (nipote), dann zur Erläuterung „dunkler Stellen". — Bülow unterzeichnet sich aber auch als „Vif-argent, wicht gut Onkel", „Onkel Quecke", als „Ihr Hans und [illegible] Merc."; er redet Frau Laussot als „Maëstrone", „Maëstrina", „Maëstrella", aber auch „Gentilissima Ex-Maëstrone", „Verehrteste Kapellmeisterdirectrice" u. s. w. an. — Der gesammte Ton der Briefe an diese treffliche Frau ist von einer herzerquickenden Frische und Freudigkeit, er beichtet ihr mit einer ans Kindliche streifenden Offenheit Alles, was durch seine Seele zieht, der Grundaccord seiner Herzensergiessungen aber ist eine stetige innige Dankbarkeit für das, was er durch ihre Freundschaft empfangen. —

Die im Dezember des Jahres 1870 von Bülow in Mailand geleiteten grossen Orchesterkonzerte mit Beethoven'schen Werken, — achte und neunte Sinfonie, — die den Italienern noch unbekannt, hatten einen wahren Sturm von Enthusiasmus hervorgerufen, die Massen elektrisirt, Bülow aber unter den ernst strebenden Musikern manchen Freund gewonnen. Der Wunsch lag nahe, ihn für Mailand zu gewinnen, man bot ihm die Leitung des Scala-Theaters und des Mailänder Konservatoriums an, es hatte sich aber zugleich eine heftige Opposition erhoben, der Patriotismus musste, wie schon wiederholt in Bülow's Leben, als Deckmantel für kleinlichen Neid, gefährdete Interessen und [illegible] dienen. Bülow lehnte ab; — es war aber nicht die einzige Offerte, die in dieser Zeit an ihn herantrat. Von Petersburg aus bot man ihm Rubinstein's erledigte Stelle am Konservatorium an, von Wien kam ein ähnlicher Antrag, Direktor des Konservatoriums zu werden und die Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde zu übernehmen. Bülow schlägt vorläufig noch Alles aus, noch will er frei sein, er plant eine grosse Konzertreise, um seinen Töchtern eine Ausstattung zu erspielen, sie führt ihn zunächst nach Wien, wo er von Liszt mit grosser Herzenswärme empfangen wird. Diese Reise war ein fortgesetzter Triumphzug für Bülow, — dem „Zukunftsmusiker", der vorwiegend „Beethoven" spielt, jubelt Publikum und Presse in Einmüthigkeit zu; in Berlin giebt er einen Beethoven- und einen Mendelssohn-Abend und besiegt damit auch die letzte feindliche Kritik. Die grossen Erfolge regen den Gedanken in ihm an, Konzerte in München für Bayreuth zu geben, ein Brief aus München vom 7. April an die Mutter zeigt uns, dass der Gedanke zur That geworden, er schreibt: „Das hiesige Konzert wird fabelhaft, es werden gegen 1000 Gulden eingehen. … Ich bin hier durch meine Abwesenheit unglaublich populär geworden, bin quasi eine Fahne, ein Prinzip … man erachtet mich wie einen musikalischen Kultur-Messias … Nun das Wichtigste: In den ersten Tagen des Juni treffe ich auf Allerhöchsten Wunsch in München wieder ein, Tristan und Meistersinger neu einzustudiren." —

Bülow beschliesst seine Tournee, die „in jeder Beziehung ein glänzender Erfolg war," mit dem 41. Konzerte in Prag und zieht sich dann zu kurzer Rast nach Neapel zurück, um neue Kräfte für die Münchener Tage zu gewinnen, über deren Verlauf erst der nächste Band berichten wird. Ueber Neapels „himmlische Ungenirtheit" berichtet ein letzter launiger Brief an Frau Laussot: „Ich thue nichts, schlafe lange, liebe und Capri, das die beste italienische [illegible] ist und geniesse mein gutes [illegible] gewissermassen. Genug — nicht wahr? Leben Sie wohl, schreiben Sie mir eine Zeile, wenn bald, nur eine halbe, und behandeln Sie nicht so [illegible], wenn er aus dem Vesuvgolf zurückkehrt!

Ihren alten treuen

[illegible] Mercurio."

Damit schliesst der Band ab. Als Anhang ist noch eine kleine Serie von Briefen von Fr. Nietzsche, dessen Bekanntschaft er im Jahre 1872 gemacht, an Bülow beigefügt, nebst dessen Antworten. Sie erstrecken sich über den Zeitraum vom Januar 1872 bis Januar 1875.

Mit stets vermehrter Spannung sieht man den weiteren Veröffentlichungen entgegen, die Briefe entrollen ein Stück kulturgeschichtlichen Lebens und sind eine Fundgrube für die hochwichtigen musikalischen Ereignisse jener Tage. Und der Reiz, den sie durch Bülow's Eigenart, seine sprühenden geistvollen Schilderungen erhalten, leiht ihnen zu ihrer Wichtigkeit den Zauber des Gegenwärtigen, des Selbsterlebten.

Anna Morsch.

Von hier und ausserhalb.

— Die Musikverlagshandlung von C. F. Peters in Leipzig, die als Veranstalterin der „Edition Peters" Weltruf erlangt hat, beging am 1. December ihr 100jähriges Bestehen. Am 1. December 1800 wurde von den Herren Kühnel und Hoffmeister ein Bureau de musique gegründet, das 1814 auf den Buchhändler Karl Friedrich Peters überging, der es unter der Firma C. F. Peters weiterführte. Von diesem übernahm es 1860 Julius Friedländer aus Berlin, der 1863 Dr. Max Abraham aus Danzig als Theilhaber aufnahm. 1880 wurde Dr. Abraham alleiniger Inhaber; seit 1894 ist sein Neffe Herr Hinrichsen Theilhaber.

— Der Riedel'sche Gesangverein in Leipzig, der jetzt von Herrn Dr. Georg Göhler geleitet wird, besteht seit 46 Jahren und veranstaltete am 18. und 21. November zwei Festkonzerte aus Veranlassung des 250. von Seiten des Vereins veranstalteten Konzerts. Händel's Messias und Bach's H moll-Messe kamen an den beiden Abenden zu mustergültiger Aufführung. Von Dr. Göhler war für diese Gelegenheit ein Programm-Buch verfasst, welches ausser erläuternden Einführungen in die beiden Werke, einen geschichtlichen Rückblick auf die Geschichte des Vereins, auf Riedel's Thätigkeit und die grossen Verdienste, die er für Leipzigs Musikleben gehabt, enthält. Riedel hat nach doppelter Richtung bahnbrechend gewirkt. Er weckte längst vergessene Schätze zu neuem Leben, er trat als Erster für Heinrich Schütz durch Aufführung seiner Werke ein; er kämpfte aber auch mit gleicher Wärme für die Lebenden und studierte unerschrocken Werke von Cornelius und Liszt ein, zu einer Zeit, als der Partheienstreit noch heiss entbrannt war. Diesen Prinzipien ist auch der jetzige Leiter getreu geblieben; er hat unter anderen neuen Werken in diesem Jahre das „Hohe Lied" von Enrico Bossi aufgeführt.

— Die Berliner Königliche Oper hat ein neues Werk „Gugeline", Bühnenspiel von O. F. Bierbaum, Musik von Ludwig Thuille zur Aufführung angenommen. Das Werk soll angeblich schon im Januar in Scene gehen.

— Fr. E. Koch, Komponist und Gesanglehrer in Berlin erhielt den Titel „Professor".

— Fräulein Aglaja Orgeni in Dresden ist vom Grossherzog von Weimar zur „Professorin" der Musik ernannt worden.

— Der Königliche Musikdirektor Heinrich Porges in München ist während der Vorbereitungen zur fünften Aufführung des Oratoriums „Christus" von Liszt an den Folgen einer tags vorher bei der Hauptprobe sich zugezogenen Erkältung unerwartet rasch, am Sonnabend, den 17. November, gestorben. Er, der sich in seinem aufopfernden Wirken für die ideale Kunst keine Schranken auferlegen konnte, ist einem längeren Leiden infolge der Aufregung und Ueberanstrengung fast plötzlich erlegen. Als Leiter des von ihm begründeten „Porges'schen Chorvereins" wirkte er durch die Aufführung der grossen Chorwerke von Berlioz und Liszt für diese Meister bahnbrechend.

— Sir Arthur Sullivan, der überaus fruchtbare englische Komponist, starb am 22. November, 58 Jahre alt, in London infolge eines Herzschlages. Geboren am 13. Mai 1842 zu London, studierte Arthur Seymour Sullivan zuerst auf der dortigen Royal Academy of music, dann auf dem Leipziger Konservatorium, kehrte dann nach England zurück und wurde, nachdem er verschiedene Stellungen bekleidet hatte, Vorstandsmitglied des Royal College of music. Eine grosse Anzahl von Opern, Operetten, Ouvertüren, Schauspielmusiken, Oratorien, Kantaten, Kammermusikwerken, Liedern u. s. w. sind von ihm erschienen, seinen Weltruf als Komponist aber begründete er mit der Operburleske „Der Mikado", mit der er sich in Erfindung und Faktur künstlerisch hoch über alle einheimischen und ausländischen Kollegen auf diesem Gebiete erhebt. Sullivan beherrschte das Handwerk seiner Kunst mit Meisterschaft und besass eine sehr starke und eigenartige Begabung für musikalischen Humor und leichtflüssige Melodik. Dadurch erklärt sich der beispiellose Erfolg gerade des „Mikado", der von keiner seiner übrigen Operetten auch nur annähernd erreicht wurde. Seine ernste Oper „Ivanhoe" erwies sich als ein sehr schwaches Werk. Sir Arthur, wie Sullivan nach seiner Nobilitierung hiess, war zweifellos der populärste und beliebteste Komponist Englands, der auch als Dirigent vieler Musikfeste gefeiert wurde, obwohl gerade die Kunst des Dirigierens, d. h. die geistige Durchdringung der Werke anderer Meister und ihre künstlerisch vollendete Darstellung Sullivan's schwächste Seite war.

Ein neues praktisches Hülfsmittel für den Klavierunterricht wird von der Verlagshandlung Ernst Haug in Pforzheim in den Handel gebracht. Es ist der Seiler'sche Klavier-Pedal-Schemel. Es sind schon mehrfache Versuche

gemacht worden, Kindern und Spielern mit kurzen Beinen durch eine Fussbank einen ruhigen Sitz vor dem Klavier zu schaffen, ohne dass sie durch dieselbe im Gebrauch des Pedals gehindert würden, aber alle Vorrichtungen erwiesen sich meistens durch ihre Konstruktion als viel zu kompliziert, ihre Anbringung und Entfernung am Klavier war zu umständlich, gewöhnlich waren beide Anforderungen ruhiger Sitz und Gebrauch des Pedals, nicht vereint. In dem Seiler'schen Klavier-Pedal-Schemel sind sie in denkbar einfachster Weise erfüllt. Es ist ein auf den drei Vorderseiten geschlossener, auf der hinteren Seite offener Schemel, der durch Einlagen höher oder niedriger gemacht werden kann. Innerhalb des Schemels sind zwei bewegliche Hebel angebracht, die beim Gebrauch auf die Pedaltritte gelegt werden. Soll der Schemel nicht nur als Ruhebank für die Füsse benutzt werden, so werden in zwei auf dem Deckel befindliche Oeffnungen zwei Tretbolzen eingelegt, welche sich genau nach dem Instrument in die richtige Höhe stellen lassen und den Gebrauch des Pedals in ungezwungener Weise ermöglichen. Nimmt man die Tretbolzen heraus, so ist die Anwendung der Pedale ausgeschlossen. Es ist dies ein besonderer Vorzug des Klavierschemels, weil es dadurch in der Macht des Lehrers liegt, unnöthige Versuche der Kinder, die Pedale zu treten, zu verhindern. Ich mache alle unterrichtenden Lehrer auf dieses praktische Hülfsmittel beim Unterricht ganz besonders aufmerksam.

— Die Oper „Mandanika“ von Gustav Lazarus, Dichtung von Jul. Freund, welche sich auf verschiedenen rheinischen Bühnen bereits einen festen Platz erobert hat, ist nun auch im Hamburger Stadttheater mit ausserordentlichem Erfolge aufgeführt worden. Dichter und Komponist wurden wiederholentlich vor die Rampe gerufen und erndteten reichen Beifall. Die Oper kommt zur Weihnachtszeit auch am Mainzer Stadttheater zur Aufführung.

— Im Verlage von H. vom Ende, Köln, erscheint seit dem 18. Oktober eine neue Musikzeitung, die sich „Rheinische Musikzeitung“ nennt und für die Kunstinteressen des Rheins und der Rheinlande das verbindende Organ bilden soll. Die Redaktion liegt in den Händen von Herrn Carl Wolff in Köln.

Bücher und Musikalien.

F. Kuczynski. Andante und Scherzo. Intermezzo. } Für Pianoforte.
Ländler für Orchester, für Klavier zu vier Händen übertragen.
Zwei ernste Lieder nach alten Texten für eine tiefe Frauenstimme.
Ein Neujahrsgesang für gemischten Chor, Alt- und Tenorsolo mit Begleitung des Klaviers.

A. Deneke, Berlin.

Wie in seinem Buch „Erlebnisse und Gedanken“ (in No. 16 des „Klavier-Lehrers“ besprochen), so erscheint Kuczynski auch in diesen Kompositionen als ein liebenswürdiges, feines, poetisch empfindendes Talent. Wie er selbst mit bewunderungswürdig klarem Blick und Offenheit gesteht, war er nicht zu Grossem auserkoren. Aber der Ernst und die Lauterkeit seiner künstlerischen Anschauung giebt seinen Erzeugnissen ein sympathisches Gepräge, sodass er nicht nur in freundlichen, graziösen Stücken wie das Intermezzo Gutes leistet, sondern auch in den „ernsten Liedern“ zu rühren weiss durch den getroffenen Ton sanfter Resignation. Schade, dass das erste Lied, in dem der Charakter des alten Volksliedes so gut angedeutet ist, durch den Schluss an Einheit verliert. Während das Stück in Fis-dur beginnt, schliesst die Singstimme in entschiedenem E-dur und das Nachspiel in Cis-dur. — Sein „Neujahrsgesang“ sei allen Chorvereinigungen bestens empfohlen. Es ist ein kurzes, stimmungsvolles, warm und ernst empfundenes Stück. Mannstädt hat die Begleitung für Orchester gesetzt. — Die Klavierstücke sind nicht bequem zu spielen, jedoch technisch nicht anspruchsvoll. Namentlich das Intermezzo, ein anmuthiges Menuett, wird Liebhaber finden. — Die Ländler sind sehr gefällig, enden aber merkwürdig trübsinnig in Fis-moll (der erste steht in A-dur). Die Bearbeitung ist nicht recht geschickt, so dass das harmlose Werk im Orchestergewand wahrscheinlich sich besser ausnimmt.

H. von Vignau. op. 8. Drei Fantasiestücke.

H. vom Ende, Köln.

Diese Stücke sind zart und fein empfunden, geschickt aufgebaut und gewandt gesetzt. Technisch bieten sie keine ernstlichen Schwierigkeiten, sie müssen nur musikalisch und klanglich herausgearbeitet werden.

J. Vianna da Motta.

Leonide Kuina. „Universal-Uebungen“ Zur Erreichung einer richtigen Technik im Klavierspiel vom Anfang bis zur höchsten Ausbildung.

A. Gutheil, Moscau.

Dies ausgezeichnete Studienwerk, welches bereits früher eingehend in diesem Blatte besprochen wurde, liegt hier in zweiter Auflage vor. Es ist in seinen technischen Kombinationen bedeutend vermehrt, der Plan des Werkes jedoch in seiner Grundform derselbe geblieben. Es enthält drei Hauptabtheilungen. I. Uebungen mit gefesselten Fingern mit Ausschluss einfacher Tonleiter und Akkordstudien. II. Passagen-Studien, Tonleiter in Doppelterzen u. s. w. III. Sexten und Oktavenstudien, schwierige Kombinationen, weitgriffige Spannungen u. s. w. Der besondere Schwerpunkt ist auf das

Transponieren geübt, die technischen Motive sind so eingerichtet, dass sie sämmtlich von den 12 Halbstufen der Oktave aus in allen Dur- und Molllagen durchzuführen sind, so dass einerseits die Denkkraft geschärft, andererseits die Hände für alle Lagen auf der Klaviatur gleiche Geschicklichkeit erlangen. Bei gewissenhafter Durchführung des Studiums —, der Autor rechnet ein dreijähriges Studium für jede Abtheilung —, dürfte die Erreichung virtuoser Technik vorauszusagen sein. Das Werk kann eindringlich empfohlen werden.

Leonhard Bettner. Tonleiter und Akkordstudium für die Unter- und Mittelstufen im Klavierspiel nebst den nothwendigen Erklärungen.

F. O. A. Krüger, Hannover.

In 2 Heftchen ist das, was der Titel besagt, zusammengestellt. Die theoretischen Erklärungen beschränken sich auf die einfachsten Skalen, ihre Zusammenstellung und ihre Bildung. Die Tonleitern sind dann durch 2 Oktaven, auch in Decimen, Terzen und Gegenbewegung, ebenso in Doppeloktaven aufgeschrieben. Von den Akkorden sind Dreiklänge und Dom. Septakkorde erklärt, ihre Umkehrungen gezeigt, zum Schluss noch kurz auf den verminderten Septimenakkord hingewiesen.

Engelbert Humperdinck. „Weihnachten" Lied. Für Klavier frei übertragen von Adolf Ruthardt.

Albumblatt für Klavier.

Max Brockhaus, Leipzig.

Humperdinck's Weihnachtslied, das mit seinem Hauptmotiv an die alte volksthümliche Weise „O sanctissima" anklingt, ist von Ruthardt zu einem wirkungsvollen Klavierstück umgearbeitet worden, das reich gezirt, doch den ursprünglichen Charakter bewahrt. — Das Albumblatt ist ein schlichtes kurzes Klavierstück mit einer einfach getragenen Melodie, die von Akkordpassagen in gewählten Harmonien umspielt wird.

„Unser Liederbuch". Die beliebtesten Kinderlieder, ausgewählt von Friederike Merk, mit Bildern von Ludwig von Zumbusch, für Kinderstimmen gesetzt von Fritz Volbach.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Das reizend ausgestattete Buch kommt noch gerade zur rechten Zeit, um als sinnige Gabe den Weihnachtstisch der Kinderwelt zu schmücken. Es ist eine Sammlung der bekanntesten und beliebtesten Kinderlieder, die von der Hand Friederike Merk's, einer ächten Kinderfreundin, ausgewählt sind. Fritz Volbach hat bei seiner musikalischen Bearbeitung den schlichten Volkston zu wahren gewusst und auf einfach klare Harmonisirung und ganz leichte Spielbarkeit Bedacht genommen. Der von Ludwig von Zumbusch hinzugefügte Bilderschmuck schliesst sich in harmonischer Weise dem schönen Inhalt an. 10 Vollbilder und 35 Bilder im Notentext, voller Poesie und Farbenpracht, schmücken das Buch und machen es in der That zu einem ebenso reizenden wie sinnigen Weihnachtsgeschenk für unsere singende Kinderwelt.

Anna Morsch.

Gesänge für die Weihnachtszeit.

Die zur Besprechung eingesandten Gesänge der diesjährigen Weihnachtsmusiklitteratur zerfallen in drei Gruppen, für eine Singstimme, Einzelstimme und Chor, und Chor allein.

Zur ersten Gruppe gehören folgende:

Weihnachtslied von Peter Cornelius unter Zugrundelegung einer alten Weihnachtsweise von Hermann Zumpe. Verlag von Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich. Die Begleitung zu diesem Liede kann auf dem Pianoforte, Harmonium und der Orgel ausgeführt werden. Das Gedicht hat Cornelius selbst auch komponirt, man findet es als zweite Nummer unter der Ueberschrift „Die Hirten" in seinem Cyclus „Weihnachtslieder", op. 8. Die alte Weihnachtsweise, von Zumpe als Oberstimme seines Klaviersatzes benutzt, ist das alte italienische „O sanctissima". Ausdrucksvoll hat Zumpe die vom Dichter formell hervorgehobene letzte Zeile jeder Strophe in der Musik wiedergegeben, was von Cornelius selbst unterlassen wurde. Im Anfang ist Zumpe's Harmonik durch Dreiklangsfolgen, deren Bässe stufenweis nebeneinander liegen, palestrinisch angehaucht. — Durch sein op. 56, erste Nummer von vier geistlichen Gesängen für eine tiefe Stimme, auch ein Weihnachtslied, Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig, hat Alexander Winterberger einen Beitrag zur Feier der Geburt des Christkindes geliefert. Zur Begleitung dienen dieselben Instrumente wie zu Zumpe's Lied. Winterberger's Text rührt von Johannes Tauler her, einem Dominikanermönch, einem der „Gottesfreunde" und Mystiker des 14. Jahrhunderts. Tauler starb 1361 in Strassburg. Von seinen geistlichen Liedern ist das von Winterberger komponirte das berühmteste. Den Höhepunkt der wahr und tief empfundenen, reizvoll erfundenen Komposition bildet die mystische Stelle vom Fleischwerden des Wortes Gottes. Winterberger erreicht eine ergreifende Wirkung durch den musikalischen Ausdruck an sich, ohne die Stimmung, wie Zumpe, gleichsam zu inscenieren. Die Komposition Winterberger's ist die Perle der Sendung. — Ein drittes Weihnachtslied, „Christkindleins Geburt", von Alexis Hollaender, op. 57, Verlag von C. A. Challier & Co., Berlin, und zwei geistliche Gesänge von Bernhard Irrgang, op. 6, Verlag von Albert Stahl, Berlin, sind unbedeutende, phantasiearme Arbeiten zweier sonst hochachtenswerther Berliner Musiker.

Die zweite Gruppe bilden drei Weihnachtslieder, Gedichte von Rudolf Dietz, für eine Singstimme und zweistimmigen Chor mit Pianofortebegleitung von Carl Attenhofer, op. 105, Verlag von Gebrüder Hug & Co., Leipzig. Wie Winterberger's Weihnachtslied sind auch die Attenhofer's wahr

empfunden. Während jener sich in das Bereich des Erhabenen aufschwingt, steigt dieser in das des Kindlichen hinab. Attenhofer kann von Herzen fröhlich mit den Kleinen, für die seine Lieder bestimmt sind, singen. Im ersten Liede „Weihnacht" scheint Ref. die Figuration im Bass zu Beginn der dritten Strophe etwas zu simpel zu sein, eine Empfindung, die sich beim zweiten „Christabend" und dritten „Weihnachtsliedchen für die Kleinen" an keiner Stelle eingestellt hat.

Weihnachtsmärchen, Gedicht von Otto Thalmann, für zwei- und dreistimmigen Frauen- oder Schülerchor von Fritz Rüde componirt, ebenfalls bei Gebrüder Hug & Co. verlegt, Weihnacht, von Julius Sturm gedichtet, für gemischten Chor von Edmund Parlow componirt, als op. 54 bei Kahnt Nachfolger verlegt, geben den Inhalt für die letzte Gruppe. Thalmann's Dichtung mit Oberon's Hornruf und Tannen bringenden Gnomen und Zwergen ist mehr romantisch als biblisch, Sturms Dichtung, durch ansprechendes Wortklangspiel fesselnd, sehr feinsinnig. Was die beiden Komponisten an Musik hinzugefügt haben, macht einen wenig eigenartigen Eindruck, den Eindruck des Erzeugnisses der Routine.

Benno Horwitz

Empfehlenswerthe Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

a. Bücher.

Oscar Bie. Das Klavier und seine Meister. II. Auflage. Elegant gebunden 12 Mk.

Bruckmann's Verlag, München.

Die zweite Auflage dieses ausgezeichneten Werkes ist durch zahlreiche Abbildungen vermehrt. Es wurde in No. 7 und 8, Jahrg. 1899 ausführlich besprochen.

Hans v. Bülow's Briefe. IV Band. Herausgegeben von Marie v. Bülow. Preis 8 Mk.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eingehend in No. 19, 20, 23 und 24 besprochen.

Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn Wittgenstein. II Band. Herausgegeben von La Mara.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Soeben erschienen, Besprechung dieser hochinteressanten Publikation erfolgt später.

Georg Thouret. Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker. Mit sieben Bildern und einem Notenfacsimile.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Werk ist mit Wärme, aber in objektiver Klarlegung geschrieben und bietet manche neue Gesichtspunkte über Friedrichs Stellung zur Musik.

Luise Pohl. Hector Berlioz' Leben und Werke.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine sehr ausführliche Lebens- und Charakterschilderung des genialen französischen Tonmeisters.

Paul Kuczynski. Erlebnisse und Gedanken.

Concordia, Deutsche Verlagsanstalt, Berlin.

Das geistreich geschriebene Buch wurde in No. 16 ausführlich besprochen.

Ferdinand Pfohl. Arthur Nikisch als Mensch und Künstler. Preis 1 Mk.

Eugen Segnitz. Carl Reinecke. Preis 1 Mk.

Hans Bélart. Richard Wagner in Zürich. Band 1. Preis 2 Mk.

Dr. Ludwig Wüllner. Byron's Manfred. Illustrirt von Walter Tiemann. Preis 4 Mk.

Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Nähere Besprechungen der sehr empfehlenswerthen Werke folgen demnächst.

Rudolf Schwartz. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Ein historischer Ueberblick. Preis 2 Mk.

Bartholf Senff, Leipzig.

Obgleich kurz gefasst, giebt das Werk doch in klarer, sachgemässer Fassung einen anschaulichen Begriff über den Werdegang der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert.

Moritz Vogel. Die Geschichte der Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Preis 4 Mk.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Soeben erschienen, Besprechung folgt später.

Carl Reinecke. „Und manche liebe Schatten steigen auf." Gedenkblätter an berühmte Musiker. Preis 4 Mk.

Gebr. Reinecke, Leipzig.

Aus seinen persönlichen Erinnerungen erzählt der Autor seine Beziehungen zu einer Reihe hervorragender Künstler.

Rudolph Freiherr Prochàzka. Johann Strauss. Preis 4 Mk.

In No. 8 dieses Jahrg. ausführlich besprochen.

Iwan Knorr. Peter Iljitsch Tschaikowsky. Preis 4 Mk.

In No. 29 dieses Jahrg. ausführlich besprochen.

Theodor v. Frimmel. Ludwig van Beethoven. Preis 4 Mk.

Soeben erst erschienen.

Diese drei genannten Werke der Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin, gehören zu der

von Dr H. Reimann redigirten Monographien-Sammlung „Berühmte Musiker", die sich durch ihren gediegenen Inhalt und ihre reiche geschmackvolle Ausstattung schon einen weiten Freundeskreis erobert haben

In demselben Verlage erschienen ausserdem soeben

Heinrich Reimann. „Musikalische Rückblicke". 2 Bände. Preis 6 Mk.

Adalbert von Hanstein. Musiker- und Dichter-Briefe an Paul Kuczynski. Preis 4 Mk.

Georg Münzer Zur Einführung in Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" 4 Bände à 75 Pfg.

Ausführliche Besprechungen dieser hochbedeutenden Werke erfolgen in nächster Zeit.

Die vorgenannten Werke sind durch ihren populär gehaltenen Inhalt für weitere kunstsinnige Kreise geeignet, die nachstehenden rein wissenschaftlichen wenden sich an die Berufsgenossen und Musikstudierenden.

Robert Eitner. Biographisch - Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. 1. Band. Preis 10 Mk

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses Quellen-Lexikon, das in ca. 9 Bänden vollendet sein wird, bietet so viel überraschend Neues, dass es mit keinem der früheren Lexiken verglichen werden kann. Es beruht auf gründlichsten archivalischen Studien, beginnt sogleich mit der Richtigstellung der Autornamen, führt genau die Werke an, nebst Angabe der Bibliotheken, auf welchen sie sich befinden, ebenso welche Stimmbücher auf den verschiedenen Bibliotheken vorhanden sind u. s. w Für den Historiker wird Eitner's Werk von unschätzbarem Werte sein.

Hugo Riemann. Vademecum der Phrasirung. Preis ,50 Mk

—, Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre. 2. gänzlich umgearbeitete Auflage. Preis 1,50 Mk.

Max Hesse, Leipzig

Riemann's rühmlichst bekanntem Katechismus gesellt sich das obige neue Werk hinzu, in welchem er die Prinzipien seiner Phrasirungslehre niederlegt.

A Eccarius-Sieber Handbuch der Klavierunterrichtslehre.

Chr Fr Vieweg, Quedlinburg.

, Die musikalische Gehörbildung. Preis 3 Mk.

N Simrock, Berlin.

Beides vorzügliche pädagogische Werke, deren Besprechung noch folgt.

Adolf Carpe. Der Rythmus, sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage.

Gebr. Reinecke, Leipzig.

Das tüchtige gründliche Werk wurde in No. 17 dieses Jahrg. eingehend gewürdigt.

b. Musikalien.

Zu 2 Händen.

Unterstufe.

C. Reinecke, op. 236. Grüsse an die Jugend. 2,50 Mk.
Jul. H Zimmermann, Leipzig.

E. Breslaur, op 36. 32 Klavier- und Singstücke. 2 Hefte à 1 Mk
Carl Rühle, Leipzig.

G. Horváth, op. 20. Kunterbunt. 1 Mk.
Jul Hainauer, Breslau.

A. Streleski, op. 219 10 leichte Klavierstücke. 2 Hefte à 1,50 Mk.
W Hansen, Leipzig.

J Stiehle. Miniaturen 4 Hefte à 1 Mk.
—, Märchenbilder 2 Hefte à 1,50 Mk.
N. Simrock, Berlin.

A. Loeschhorn, op. 60. Album für die Jugend. 2 Hefte à 2 und 2,50 Mk.
Fr Kistner, Leipzig.

A. Förster, op. 96. Aus der Kinderwelt.
No. 1. Puppentänzchen. 0,50 Mk.
No. 3. Leute aus dem Walde. 0,50 Mk.

Schulausgabe von H Germer.

C. Kühner Vortrags-Album Heft 1. 3 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

C Kühner Unterrichts-Album. Band 1. 1,50 Mk
H Litolff, Braunschweig

H. Germer R. Schumann-Album. Heft 1. 1 Mk.
Bosworth & Co., Leipzig

Mittelstufe.

G. Merkel, op. 61 Aquarelle. 4 Hefte à 1 Mk.
H. Sitt, op. 10. Namenlose Blätter 2 Hefte à 1 Mk.
Ausgabe von H. Germer

C Kühner Vortrags-Album. Heft II und III à 3 Mk
J. Röntgen, op 12 Julklapp (Weihnachtsgabe) 3 Mk
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

C. H Döring, op. 127. Märchenbilder 5 Hefte à 0,60 Mk.
Robert Forberg, Leipzig.

H. Kipper Sonatinen-Album 3 Bände à 1 Mk
—, Sonaten-Album. 3 Mk.
—, Klassisches-romantisches Album. 3 Mk
P J Tonger, Köln.

C. H. Döring, op 138. Waldbilder 5 Hefte à 0,60 Mk
Schweers & Haake, Bremen.

P Sherwood, op. 9. Miniaturen. 3 Mk
Fr. Kistner, Leipzig.

N. W. Gade. 5 Albumblätter (Germer) 1,60 Mk
C. F Kahnt Nachfolger, Leipzig

B. Wolff, op. 138. 10 Sonatinen. 2,40 Mk
— op. 137 Kinderleben. 2 Mk
Steingräber Verlag, Leipzig.

Album moderner Sonatinen. 4 Bände à 1 Mk
Carl Rühle, Leipzig

A. Loeschhorn, op. 125—127 Sechs instruktive Sonatinen à 1,50 Mk.
A. Challier & Co., Berlin.

Obere Mittel- und Oberstufe.

S. Jadassohn, op. 31 4 Fantasiestücke. 1,50 Mk.
Franz Kullak, Liebeslied. 1,50 Mk
C F Peters, Leipzig.

R. Oehme, op. 12 Lose Blätter 2,75 Mk.
B. Schott's Söhne, Mainz.

H Germer, op. 42. 25 Lyrische Tonpoesien nach Liedcompositionen von Halfdan Kjerulf. 2 Mk.
—, op 43. 25 Lyrische Tonpoesien nach Liedcompositionen von R. Schumann. 2 Mk
Gebr Hug & Co., Leipzig.

G. Martucci, op 74. Trello a quattro foglie. 2 Mk.
A. Longo. 24 Stücke von D. Scarlatti. 3 Mk.
D. Rahter, Hamburg.

H. Huber, op. 2. Blätter und Blüthen. 3 Hefte à 1 Mk
G. Merkel, op 18. Albumblätter 4 Hefte à 1 Mk
H. Riemann Rococo. 3 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. Lazarus, op. 43. 4 Fantasiestücke. 2 Mk.
Fr. Hofmeister, Leipzig.

G. Merkel, op. 120. Lenz und Lied 5 Stücke à 0,50—1 Mk
M. Moszkowsky, op. 17. 3 Clavierstücke in Tanzform à 2,25 und 2,75 Mk
Jul Hainauer, Breslau.

R. Niemann, op 42. Polonaise. 2 Mk.
Fr Kistner, Leipzig.

Otto Klauwell, op. 22. Variationen. 1,50 Mk.
Praeger & Meyer, Bremen.

Franz Kullak. Scherzo. 1,50 Mk.
M Bahn, Berlin.

G. Lazarus, op 53. Suite. 2,60 Mk
—, op. 54. Waldesromantik. 2 Hefte à 2,40 und 1,80 Mk.
Jos. Aibl, München.

G Martucci. Cinque Pezzi di F G. Händel à 1,25 Mk
Carisch & Jänichen, Mailand.

H. Gelbke, op. 8 3 Klavierstück . 1,50 Mk
H. v Ende, Köln a. Rh.

Für Klavier zu 4 Händen.

A Loeschhorn, op. 86. 15 Klavierstücke ( ) 3 Hefte à 1,50 Mk.
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

A Förster, op. 24. Zur Aufmunterung. 3 Hefte à 2,50 Mk
Breitkopf & Härtel, Leipzig

E. Schultz, op. 202. 6 leichte Klavierstücke. 2 Mk
—, op. 214 8 leichte Klavierstücke. 2 Mk
Otto Wernthal, Berlin.

N. v. Wilm, op. 143. 6 leichte Klavierstücke à 1 1,50 Mk
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

L. Schytte, op 112. Musikalische Wandelbilder 8 Hefte à 1 Mk
Jul Hainauer, Breslau.

Ph. Scharwenka, op. 100. Heimath. 5 Hefte à 2 Mk
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Für 2 Klaviere zu 4 Händen.

Otto Singer Hector Berlioz Werke.
Benvenuto Cellini, Ouverture. 6 Mk
Le Carnaval romain, Ouverture. 6 Mk.
Romeo et Juliette
Grand Fête chez Capulet. 7,50 Mk.
Scene d'amour 4,50 Mk
La Reine Mab 7,50 Mk.
F E. C. Leuckart, Leipzig

E. Segnitz 3 Divertiments von Mozart à 4 Mk.
E. W Fritzsch, Leipzig.

Für Violine und Klavier.

G Hollaender, op. 46. Für die Jugend 6 Stücke à 1 Mk
W Hansen, Leipzig

P Köhler, op 34 Zwei leichtere Sonatinen. (1 3. Lage) à 1,80 Mk
Gebr Hug & Co., Leipzig.

C Gurlitt, op 213. Feierstunden (1.—3. Lage) 2 Mk.
H Litolff, Braunschweig

H. Wahls. Violin-Album. Band 5. 1,50 Mk.
H. vom Ende, Köln

A Seybold, op. 82 Aller Anfang ist schwer. 1 Mk.
—, op. 94. Impromptu 1 Mk
—, op. 95 Für kleine Leute 2 Hefte à 1,50 Mk.
N. Simrock, Berlin.

Gesang.

J Hey, op. 12 Neue Kinderlieder 3 Mk.
C. Loewe's Lieder und Balladen à 3 Mk
F Schubert's Lieder Neuausgabe à 3 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

P Cornelius Brautlieder 4 Mk.
E. W Fritzsch Leipzig

A. Jensen Album. 3 Mk
C F Peters, Leipzig.

Eugen Hildach, op 13. 3 Lieder à 0,80 und 1 Mk.
—, op 19. 5 Lieder à 0,80 u 1,20 Mk.
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg

Seiler's Klavier-Pedal-Schemel 9 Mk.
E. Haug, Pforzheim.

Kempe's Notenblatt-Halter 2,75 und 3,50 Mk
Kempe u. Meiners, Bremen.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Etüden für die Mittelstufen.

H. Germer, op. 36. Etüden-Fibel. Heft 3. Pr. 1,50 Mk.
C. F. Leede, Leipzig.

H. Henkel, op. 59. Studien mittlerer Schwierigkeit. Pr. 3 Mk.
N. Simrock, Berlin.

A. Biehl, op. 179. Fingerfertigkeits-Etüden. Heft 2. Pr. 2 Mk.
Otto Forberg, Leipzig.

R. Kleinmichel, op. 60. Zwanzig Klavier-etüden. Heft 2. Pr. 1,50 Mk.
J. H. Zimmermann, Leipzig.

Anregung und Unterhaltung.

— Einen kleinen, aber interessanten Beitrag zu dem Musikleben der Friedericianischen Zeit liefert Dr. G. Kerber in No. 9 der Monatshefte für Musikgeschichte aus dem Nachlass des Generals E. H. v. Czettritz. Hochgeschätzt von Friedrich dem Grossen hatte derselbe schon während des zweiten schlesischen Krieges seine Tapferkeit bewiesen und führte im siebenjährigen Kriege das Katt'sche Dragoner-Regiment. Der musikliebende Herr hatte sich an den ihm befreundeten Franz Benda, Kammermusikus Friedrichs des Grossen, gewandt und ihn gebeten ihm einen Marsch für sein Dragoner-Regiment zu komponiren. Benda willfahrte dieser Bitte und begleitete den eingesandten Marsch, der in den Monatsheften abgedruckt ist, mit folgendem Schreiben:

Hochwohlgebohrner pp. Herr General-Lieutenant,

Eine Reise von einigen Wochen hat mich verhindert Ew. Exc. Verlangen in Ansehung des hier beykommenden Marsches eher zu erfüllen, weil ich die gütige Zuschrift sehr späth erhalten. Ew. Exc. ersuche Ihre Hautboisten zu erinnern, dass sie diesen Marsch so vortragen, wie er gesetzt ist, weil alle die nöthigen Vorschläge und Schleiffungen angezeigt sind. Zuerst können sie solchen etwas langsam probiren und alsdann nach und nach geschwinder bis sie das rechte Tempo treffen. Sollte der Marsch Ew. Exc. zu lang deuchten, so habe ich im 2. Theil 2 Takte angezeigt, die ausgelassen werden können. Uebrigens wünsche ich, dass auch diese piece Ew. Exc. contentiren mögen, wobey ich höflichst ersuche den Verfasser nicht bekand zu machen, weil ich sonst befürchten müste, dass sich mehrere Liebhaber melden dürfften, welches ich gern vermeiden möchte, und diejenigen, die mir schon eher abschlägliche Antworten abgezwungen, würden leiden noch mehr zürnen. Ew. Exc. edler Gesinnung hingegen habe ich ohnmöglich wiederstehen können. Hochdieselben werden mich noch mehr obligiren, wenn sie mich mit der gütigst erwähnten Erkäntlichkeit verschonen, genung, wenn ich mich deren ferneren unschätzbaren Gewogenheit schmeicheln darff, der ich mit vieler Ehrfurcht verharre

Ew. Exc. meines gnädigen Herrn

unterthäniger Diener

Frantz Benda.

Potsdam, d. 27. July 1764.

Der General bewies seinen Musikenthusiasmus noch dadurch, dass er sich eine eigene Hauskapelle hielt, er hatte selbst die Querflöte geblasen, musste es aber seiner schwachen Brust wegen aufgeben. Seine Kapelle bestand, nach seiner eigenen Mittheilung, aus seinem Kammerdiener, der sehr gut Violine spielte und das Ganze leitete, einer Böhmin, Namens Veronika, welche „den Generalbass auf dem Klavier begleitete“, einem andern Diener, welcher ebenfalls Violine spielte und ausserdem ein tüchtiger Flötenbläser war und seinen Hautboisten. Sein Lieblingskomponist war Christoph Wagenseil (1715–1777), von dem er sich öfter Sinfonien kopiren und komponiren liess. So quittirt Wagenseil am 18. April 1768 über 74 Gulden für 4 neue Sinfonien und die Kopiatur von 24 anderen Sinfonien. Auch die heitere Muse fand in dem Hause des lebensfrohen Generals eine Pflegestätte. Er berichtet am 12. März 1770 an einen Freund: „Vor kurzem hatten wir hier eine komische Operette, bestehend aus Herrn Nicolosa und 2 Fräulein Cesari, schönen Stimmen, ausserdem recht hübsch und manierlich. Herr Nicolosa sang nur burleske Arien, von denen er einige hatte, „ou il rival en musique“, und zwar so schön, dass das ganze Auditorium aus vollem Halse lachen musste.“

Die kleine Skizze Dr. G. Kerber's zeigt uns, dass in musikalischer Hinsicht das Beispiel des grossen Königs unter seinen Offizieren Nachahmer fand.

* * *

Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Wir theilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass in Landau (Pfalz) eine neue Musikgruppe gegründet worden ist. Vorsitzende Fräulein G Jung. Ebenso in Cassel. Vorsitzende Fräulein L. Soest. In letzter Zeit haben sich auch zahlreiche Einzelmitglieder gemeldet.

Fräulein Heydel hat ihr Amt als Vorsitzende der Berliner Gruppe niedergelegt. Zuschriften sind fortan an Fräulein Olga Stieglitz, W. Bülowstrasse 58, zu richten.

Der Vorstand.
J A Sophie Henkel.

Dieser Nummer ist vom Verlage **Otto Junne, Leipzig** ein ausführlicher Prospekt über die **Populäre Harmonielehre** von Luise Krause beigelegt.

Dieser Jahres-Schlussnummer ist ein **Inhalts-Verzeichnis** über das Jahr **1900** beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen.

D. E.



Breitkopf & Härtels
Klavierbibliothek.
Nach Gruppen geordnet mit Angabe der Schwierigkeitsgrade.
Billige Heft- und Bandausgabe.
Eine Ergänzung der Volksausgabe Breitkopf & Härtel.
Verzeichnisse kostenfrei.
Leipzig. Breitkopf & Härtel.




Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der

Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Zweige der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V.

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878

von

Professor Emil Breslaur.

Redaktion. **Anna Morsch.**

Vierundzwanzigster Jahrgang.

1901.

BERLIN.

Verlag „Der Klavier-Lehrer". (M. Wolff.)



Inhalts-Verzeichniss 1901.

Seite

Grössere Aufsätze.

Kritische Rückschau.

Künstler-Verzeichnis.

Stiftungen und Wohlfahrtsbestrebungen.

Mitteilungen von Hochschulen und Konservatorien.

Vermischtes.

Bücher und Musikalien.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Empfehlenswerte Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Meinungs-Austausch.

Vereine.

Briefkasten.



Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3911) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin W., Kronenstr 68/69 zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 1. | **Berlin, 1. Januar 1901.** | **XXIV. Jahrgang.**

Felix Weingartner.

Ein Beitrag zur Würdigung eines Künstlers.

Von

Ferdinand Pfohl.

Es war, wenn ich nicht irre, Leonardo da Vinci, von dem ein Biograph gesagt hat, er ist ein Man[illegible]n, „di quattro alme[illegible]", ein Mann mit v[illegible]er Seelen. Seit da[illegible]e Bildung des Künstle[illegible]ers im Allgemeinen [illegible] reicher und tiefer ge[illegible]worden ist, seit der [illegible] Trieb nach Erkenntn[illegible]niss den Musiker [illegible]s der Enge seines begrenzten Metiers hinausgeführt und ihn auf die Höhe einer grossen und freien Weltanschauung gestellt, neue Interessen-Kreise um ihn gezogen hat, tauchen auch in ihren Reihen glänzende Gestalten empor, auf die jenes Wort von den vier Seelen passt. Die grossen Musiker der neuen Aera berühren sich fast alle in dem



Nach einer Photographie von J. C. Schaarwächter, Berlin.

einen Punkt: ihnen allen ist eine complicirte Natur eigenthümlich; sie sind fast alle dichterisch so stark begabt, dass der Dichter in ihnen den Musiker führt, dass dem musikalischen Schaffen die poetische Imagination vorausgehen muss. An dem Sp[illegible]er ihrer dichterischen Begabung ziehen sie ihre musi[illegible]ka[illegible]chen Trauben. Ausserdem in [illegible]hrem Wesen machen sich starke Unterströmungen bemerkbar, [illegible] ihnen die verschieden[illegible]artigsten E[illegible]mente der modernen Kultur zuführen [illegible] mit denen sich ihre musikalische Seele [illegible] [illegible] befr[illegible] Sie sind so nicht nur Dichter, sie [illegible] auch ihre philosophischen Neigun

gen, sie sind Kämpfer und Missionäre ästhetische Erzieher ihrer Zeit, und endlich, sie sind, wenn sie ihr ganzes Wesen, ihren ganzen Menschen aussprechen, Musiker und Künstler von jenem weissen und reinen Licht, in dem alle prismatisch gebrochenen farbigen Strahlen ihres Wesens einheitlich zusammenfliessen. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass **Richard Wagner**, dieser grösste moderne Musiker in seiner Universalität zugleich der grossartigste Typus dieser Künstler **di quattro anime** ist. Aber nicht der Einzige: seine Epoche hat eine ganze Reihe interessanter und bedeutender Erscheinungen hervorgebracht, die unter dem Antrieb starker künstlerischer Instinkte sich vielfältig mittheilen und Kulturarbeit auf mehreren Gebieten verrichten. Unter den jüngeren Repräsentanten dieses polygonalen Künstlerthums ist **Felix Weingartner** an erster Stelle zu nennen. Eine expansive Natur, ein feuriges Temperament, musikalisch bis in die letzten Fasern seines Wesens hinein. Ein Mann, den die glänzenden Erfolge seines jungen Lebens ebenso wenig zu berauschen vermochten, als sie ihn über den pessimistischen Grundton alles Seins getäuscht haben, pflanzte Felix Weingartner seine siegreichen Standarten auf mehreren Gipfeln auf: er begann vielverheissend als Pianist und Virtuose, er wurde dann Kapellmeister und stieg als Orchesterdirigent mit rasender Schnelle auf seiner Siegeslaufbahn zu den höchsten Ehren empor. Das Fluthen und Drängen seiner musikschweren Seele ergoss sich in gross angelegten Schöpfungen von dramatischer und symphonischer Musik, floss sein Wesen über. Und mitten in diesem feurigen Schaffen, in diesem enthusiastischen Anlauf zur grossen schöpferischen That, in der sich die innere Selbstbefreiung des Künstlers vollzieht, kam etwas wie ein Weltekel über ihn, wie das Gefühl einer Vereinsamung. Er sah plötzlich, wie unendlich schwer es war, ein künstlerisches Ideal zu verwirklichen, und er erkannte in der Trägheit der Massen, in dem geheimen und offenen Widerstande gewisser Parteien, in dem Beharrungsvermögen aller konventionellen mit Traditionen und Götzendienst Beladenen [illegible] Misere, die den Künstler, wenn sie ihn nicht zum Revolutionär macht, wie einst Richard Wagner, so doch zum Widerstand, zur Verneinung treiben muss und [illegible] scharfen Stossgeist des Kritikers in die Hand gibt. Es kam für Weingartner eine Zeit der schriftstellerischen That, [illegible] mit seltenem Freimuth und grosser Wahrhaftigkeit sprach sich Weingartner in seinen polemischen und kritischen Schriften über künstlerische und unkünstlerische Dinge aus. Das Wort Wotans: „Wo kühn Kräfte sich regen, da rath' ich frei(?)lich zum Krieg" [illegible]. Wo kühn Kräfte sich regen, da gab es in der That immer fröhliche Kriege und einen prächtigen Fortschritt. Es sei nur an **Hans von Bülow** erinnert, dem das Wort Wotans als Parole seines ganzen Lebens galt. So hatte auch Weingartner seinen fröhlichen Krieg.

Indessen, wo die [illegible] Gegner fehlen, dort verliert auch der Kampf seinen Reiz, und eine vorwiegend negative Kritik [illegible] eine dürre Haide für den, dem als Künstler saftige Weide lockt. Denn der Künstler ist seinem innersten Wesen nach positiv gestimmt. Wer etwas zu schaffen, wer der Welt etwas zu geben vermag, der würde sich selbst zur Unfruchtbarkeit verdammt, die besten Kräfte seines Wesens erstickt haben, wenn Polemik und Kritik über die Grenzlinie einer gesundheitsdienlichen Meinungsäusserung hinauswuchern und das Mark des Künstlers verbrauchen würden. Weingartner hat sich einen ehrlichen Zorn von der Seele geschrieben, als er seine Schrift „**Über das Dirigiren**" verfasste. Wie wohlthätig das Sicherheitsventil gewirkt, zeigt schon sein nächstes Buch: „**die Symphonie seit Beethoven**", in dem die Kritik wieder produktiv wird und zu werthen beginnt. Philosophische Studien, mancherlei feine ästhetische Aufsätze und ein dichterischer Entwurf zu einem riesig angelegten Dramencyclus fallen in diese Periode seiner Entwickelung, die in musikalischer Beziehung ihre Physiognomie durch zwei grosse Orchesterwerke „**König Lear**" und „**Die Gefilde der Seligen**" erhält. Kämpfend und schaffend, getragen von glänzenden Erfolgen, die Weingartner als Dirigenten in ebenso reichem und unerschöpflichem Maasse zu Theil wurden, als die Welt seinen grossen Instrumental-Schöpfungen gegenüber sich spröde und abwartend verhält, steht Weingartner neuerdings, wie seine letzten Kompositionen — vor allem seine „**G-dur-Symphonie**" schliessen lassen, inmitten einer neuen Wandlung: er machte eine scharfe Schwenkung aus dem magischen Zirkel der Programmmusik heraus und vollzog in seiner G-dur-Symphonie eine Restauration der klassischen Formen-Symphonie. Ist sie eine Absage an den modernen Geist, diese Symphonie? Ist sie eine That der Reue, der Umkehr, ein Kniefall vor der Kunst der Alten? Ist sie ein Protest gegen die hypertrophische Modernität eines **Richard Strauss**? Oder ist sie einem [illegible] Ruhebedürfniss des Künstlers entsprungen? Eine Antwort auf diese Frage vermag nur der Künstler selbst zu geben, — in seinem nächsten **Werk**.

Doch nun sei es gestattet, auf die grossen Instrumentalschöpfungen Weingartners selbst einen Blick zu werfen. Sein künstlerisches „**Ich**" hat der Symphoniker Weingartner zum ersten Mal mit starker Betonung in seiner symphonischen Dichtung „König Lear" ausgesprochen. Felix Weingartner, der eminente Orchesterdirigent, war in der glücklichen Lage, Felix Weingartner, dem Komponisten, die erheblichsten Dienste zu leisten. Die eine Seele half [illegible] der andern. Und Weingartner ist sicher der Mann, sein Werk in ausgezeichneter Vollkommenheit der Welt vorzuführen. „König Lear"! Wie weite Perspektiven öffnen sich da dem inneren Schauen! Welche Ausblicke auf Höhen und Tiefen, auf Leidenschaft und Stimmung!" Weingartner hat in seinem Tongedicht den Stimmungsgehalt des

Shakespeare'schen Werken, vor allem das psychische Drama musikalisch zu lösen versucht.

Bei der Betrachtung symphonischer Dichtungen darf man Zweierlei nicht vergessen: einmal, dass die Musik eine höchst persönliche Spiegelung, ist der Niederschlag eines ganz individuellen subjektiven Empfindens. Dieser rein persönliche Charakter, diese subjektive Eigenart wird für uns, die Empfangenden, aber nur auf der Grundlage des Allgemein Menschlichen verständlich; denn in diesem Allgemein-Menschlichen, das allen Menschen gemeinsam ist, vereinen sich wie in einem grossen Sammelbecken, gleich Tausenden von Quellen, alle diese individuellen Adern. Die individuellsten Werthe, die persönlichsten Prägungen verstehen wir leicht im Zusammenhang mit dem grossen Allgemeinen. Und dann das zweite Moment: eine moderne symphonische Dichtung sucht niemals ihre Aufgabe darin, den äusseren Verlauf des Dramas darzustellen, das äussere Geschehen zu schildern. Die Musik zum hinkenden Begleiter irgend einer Aktion zu machen, das wäre kein wünschenswerthes Ziel für Kunstwerke höherer Ordnung. Der Musiker schildert einzig die rein seelische Seite des Geschehens. Nicht die äussere Seite der Handlung reizt ihn, sondern das innere Leben, das sie weckt, die Leidenschaft, aus der sie entsprang, die Stimmung, die sie erzeugt. Unter dieser Voraussetzung ist auch Weingartners „König Lear" zu betrachten: als individuelle künstlerische Interpretation der gewaltigen Lear-Tragödie, als ihre Spiegelung in einem musikalischen Ich und dann als psychisches Drama mit den Mitteln des Musikers in Scene gesetzt.

Weingartner hat in seiner Lear-Dichtung ein kompliziertes, in seinen einzelnen Phasen geistvoll durchdachtes Werk geschaffen. Eine breite Exposition, die aus einem schwer lastenden C-moll zu majestätischem C-dur fortschreitet, schildert die königliche Grösse Lears. Diese Exposition wirkt gross und bedeutend, die Themen treten leicht und plastisch hervor; zunächst sind es das ungezügelte Learthema, dann ein heuchlerisch gewundenes, schlangenhaft gleitendes Gegenthema (Goneril), das unsere Aufmerksamkeit fesselt. Düstere Holzbläserharmonien von dämmernd schattenhaftem Kolorit, lichtstrahlende Ausrufe der Trompeten und Posaunen schaffen prachtvolle Gegensätze auch in der Instrumentation. Für die thematische Durchführung kommt zunächst das Schlangenmotiv in Betracht, ein Symbol der Heimtücke und heimlichen Ränke; es tritt in fugenartigen Einsätzen auf, die höchst charakteristisch wirken mit ihrem Zischeln, Raunen, Flüstern, das Thema flackert hin und her wie eine spitze Reptilienzunge. Lear scheint wie eingeklemmt zwischen die [illegible] Herzen Gonerils und Regans; das Kolorit der Musik wird grau, der Ausdruck lässig, wirr und mürrisch. Einen Lichtblick in dieses trostlose Bild bringt erst das wunderschöne, sehr zart empfundene Thema der Clarinette, eine warmquellende Melodie, die uns mit einem Schlag die liebliche Gestalt Cordelias schauen lässt. Die Idee der Liebe spricht aus dieser schönen Melodie in ihren reinsten Herzenslauten zu uns; sie setzt sich in einem breiten Gesang der Violinen fort, der schon in der Exposition als Mittelstimme auftrat und jetzt alle Dämme der Zurückhaltung durchbricht. In dem folgenden Theil seines Werkes entfesselt der Komponist einen furchtbaren Kampf der Themen: das Learthema artet aus in einer grotesken tragischen Verzerrung durch die Schrecknisse dieses instrumentalen Gewitters. Vieles Harte und Grausame spricht hier die Musik aus, aber auch manches Rührende und Schöne. Wenn Clarinetten und Oboen in schmerzlicher Klage das Cordeliathema deklamieren, das mit einer jäh in die Tiefe sinkenden Figur zusammenbricht, wenn die Geigen in unheimlichem Tonweben wie mit Geisterlauten zu flüstern beginnen, dann meinen wir den unglücklichen König zu sehen, wie er wahnsinnig durch die nächtliche Haide irrt und einer inneren Stimme lauscht, die den Namen Cordelia in die Stille seines Geistes ruft. Diese erschütternde Episode ist der poetische Höhepunkt des Werkes. Ein marschartiger Zwischensatz leitet in den Ausklang der Tondichtung hinüber, der in abgeklärter und ruhiger Polyphonie die Hauptthemen vereint: das Learthema geht unter in einem Strom von Liebe. Dieser Theil des Werkes, hoch poetisch empfunden, wirkt ergreifend. Der Schluss selbst schildert das tragische Ende des Helden, eine Wendung, die, hart abbrechend, nicht befriedigt, weil sie nach der vorangegangenen Verklärung und Erlösung Lears durch die Liebe zu materiell und realistisch wirkt. In technischer Beziehung ist das Werk durch seine kühne Polyphonie bemerkenswerth, die, obwohl nicht unbeeinflusst von Wagners Tristan, dennoch durchaus imposant wirkt.

Etwas ganz Anderes ist Weingartner in seiner zweiten symphonischen Dichtung, einem merkwürdig ruhevollen, objektiv angeschauten Werk, das einen fast antiken Geist athmet und mit Griechenthum wie gesättigt erscheint. Angeregt durch das schöne und eigenartig stimmungsvolle Bild Arnold Böcklins „Die Gefilde der Seligen", fordert dieses Tongedicht die Frage heraus, ob es Aufgabe und Ziel der Musik sein könne, Motive aus dem Kunstgebiet der Malerei sich zu holen, malerische Kunstwerke musikalisch zu umschreiben, Gemälde zu komponieren. Ein Bild ist ein in sich vollendetes Kunstwerk, das Produkt einer selbständigen Kunst, die keiner weiteren Erklärung durch irgend eine andere Kunst bedarf. Was der Maler zu sagen hat, das sagt er mit den Mitteln seiner Kunst. Niemals wird er den Musiker herbeirufen mit der Bitte: Hilf mir!

Schluss folgt.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

I. Einleitung

Von

Anna Morsch.

Die von der **Musik-Sektion** des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins als Hauptziel ins Auge gefasste **Staatsprüfung der Musiklehrerinnen** giebt mir die Veranlassung, die Frage über dieselbe in den Spalten dieser Zeitung wieder zur Erörterung zu bringen. Es scheint mir dringend geboten, die seit Jahren ruhende Frage von Neuem in den Vordergrund zu rücken und zur allgemeinen Betheiligung daran aufzufordern. Die Nothwendigkeit der Staatsprüfung ist mit den Jahren immer dringender geworden; in allen Berufszweigen sind in Bezug auf den Staats- und Rechtsschutz Fortschritte zu verzeichnen, — nur im Musiklehrerstand ist nicht nur Alles beim Alten geblieben, sondern die Schutzlosigkeit und das Elend in demselben ist nur noch grösser geworden.

Die nachstehenden Zeilen sollen einleitend nur dazu dienen, die jüngere Generation mit dem bekannt zu machen, was früher in der Angelegenheit bereits geschah; sie sind der Anfang einer Serie von Artikeln aus berufenen Federn, deren Inhalt zur Klärung und Förderung der Angelegenheit werthvolles Material liefert.

Es ist nicht das erste Mal, dass die Frage der Staatsprüfung in dieser Zeitung zur Diskussion gestellt wird.

Mein hochverehrter Vorgänger, der Begründer des „Klavier-Lehrer“, Herr Professor **Breslaur**, der der Tonkunst und ihren Vertretern viel zu früh entrissen wurde, ist vor Jahren mit voller Hingebung für die Staatsprüfung der Musiklehrer eingetreten und hat mit Einsetzung seiner ganzen Kraft für dieselbe gekämpft. Sie gehörte mit zu den idealen Lebenszielen, die seinem rastlos thätigen Geist vorschwebten, er hoffte durch ihre Einführung eine Hebung des gesammten Lehrerstandes herbeizuführen. Eine allgemeine gründlichere wissenschaftliche Bildung aller unterrichtenden Elemente wird naturgemäss eine vertiefte, der Wichtigkeit der Tonkunst entsprechende Erziehung der Jugend im Gefolge haben und dadurch der Musik als einem der vorzüglichsten bildenden und ethischen Faktor einen höheren Platz im Kulturleben unseres Volkes gewinnen. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, um seinem Ziele näher zu kommen, versuchte Prof. Breslaur zunächst die geistig höherstrebenden Elemente unter seinen Kollegen zu festem Zusammenschluss zu vereinigen; es erging vom „Klavier-Lehrer“ aus der Ruf, **Musiklehrer-Vereine** in den verschiedensten Städten zu begründen; alle diese einzelnen Gruppen sollten dann durch ein gemeinsames Band zu einem grossen Ganzen verbunden werden und mit Hilfe eines solchen mächtigen Vereines, der durch die Fülle der gewichtigen und vornehmsten Vertreter der Künstlerschaft und durch die Fülle der Namen eine Macht bedeutete, hoffte er an geeigneter hoher Stelle ein geneigtes Ohr für seine reformatorischen Pläne zu finden. Die vom Jahre 1879 an begonnene Propaganda für dies schöne weite Ziel fand lebhaften Wiederhall, Vereine traten ins Leben, ein **allgemeiner Verband** wurde begründet, es wurde eine **Petition** wegen der Staatsprüfung an das Kultusministerium abgesandt [illegible], das Resultat war damals ein negatives, die Eingabe blieb unbeantwortet, der Verband löste sich wieder.

Dieser erste Fehlschlag konnte Prof. Breslaur nicht veranlassen, sein schönes Ziel sofort verloren zu geben, er hat es in Gedanken stets im Auge behalten, wiederholentlich versuchte er die zerrissenen Fäden wieder anzuknüpfen, aber ein anderer tückischer Feind, schwerer noch zu besiegen, wie die Theilnahmlosigkeit der Kollegen, trat zwischen ihn und seine weitschauenden Pläne und raubte ihm die Kraft zu erneutem Kampfe, es war die schleichende Krankheit, die an seinem Lebensmark zehrte und ihn uns vor länger wie Jahresfrist vorzeitig entriss.

Emil Breslaur war keineswegs der Erste, der von der Nothwendigkeit einer staatlichen Prüfung der Musiklehrer ein Heil für die Kunst erwartete. Schon [illegible] Jahre vor ihm wurde die Frage von dem verdienstvollen **Franz Brendel** erörtert und mit grosser Klarheit und Gründlichkeit durchgearbeitet. Die Aufsätze, die er darüber veröffentlichte, erschienen in den Jahren 1864 und 1865 in der von Rob. Schumann gegründeten „**Neuen Zeitschrift für Musik**“, deren Redaktion Brendel damals leitete. Sie kamen später zu einem kleinen Buche vereint, unter dem Titel: „**Die Organisation des Musikwesens durch den Staat**“ bei C. F. Kahnt, Leipzig heraus. Brendel führt aus, wie durch den rapiden Aufschwung, den die Tonkunst in den letzten Jahrhunderten genommen, das Verständniss und die Theilnahme der Nation im weitesten Umfange geweckt, dass aber auf Sicherung des dadurch Gewonnenen wenig Bedacht genommen wäre und dass durch den Mangel an einer einheitlichen Leitung der Kunst eine schwere Gefahr drohe. Es würde zu sehr die unmittelbare künstlerische Bethätigung betont, aber nicht daran gedacht, das Errungene zu fixiren; die Blicke seien auf die Ausübung, aber nicht auf das Verständniss gerichtet, man überlasse sich zu sehr dem unmittelbaren Kunstgenuss, ohne gleichzeitig die Erkenntniss zu fordern. Brendels [illegible] Betrachtungen gipfeln in den Sätzen: „Nur der Staat ist im Stande, die erforderliche Sicherheit zu gewähren, er allein hat die Macht dazu, nur er vermag das Zerstreute

zur Einheit zusammenzufassen, so dass schliesslich — die Hauptsache — die Fäden alle in eine Hand zusammenlaufen. Er hat aber auch die Verpflichtung, wie in allen anderen Sphären, so hier dem, was im Volke sich regt, helfend und unterstützend entgegenzukommen, dadurch, dass er ihm feste Gestalt verleiht. Der Staat muss zur Kunst dieselbe Stellung einnehmen, wie allen anderen Sphären gegenüber, mögen dieselben nun auf geistige Interessen gerichtet sein oder materielle Wohlfahrt bezwecken. Er hat die Kunst in derselben Weise zu unterstützen, wie er wissenschaftlichen Bestrebungen, Erfindungen u. s. w. entgegenkommt. Die Kunst ist unter den grossen Mächten des Daseins das allein noch übrig gebliebene Gebiet, dem bis jetzt diese Vergünstigung nicht zu Theil geworden ist.

Es ist mir nicht gelungen, zu erforschen, ob Brendel's Worte damals von den Regierungen gehört und in Erwägung gezogen worden — vergebens gesprochen waren sie jedenfalls nicht — bei allen Ernstmeinenden, denen die Förderung der Kunst am Herzen lag, hatten sie einen kräftigen Widerhall gefunden und da die Staatshülfe noch versagte, wurde auf privatem Wege versucht, die Brendel'schen Ideen in die That umzusetzen. Das im Anschluss an das Königl. Konservatorium in Dresden von Hofrath Prof. Heinrich Döring, der schon damals als Lehrer und Direktor an demselben wirkte und mit Franz Brendel innig befreundet war, begründete Seminar für Musiklehrerbildung darf als erste direkte Frucht von Brendel's bahnbrechenden Worten angesehen werden.

Manches Jahr verging nun jedoch, ehe die Frage über die Nothwendigkeit einer staatlichen Prüfung der Musiklehrer wieder allgemeiner vor der Oeffentlichkeit erörtert wurde, und da war es Breslau vorbehalten, sie energisch und zielbewusst in Angriff zu nehmen. Hatten sich doch auch die Klagen über die unberufenen Eindringlinge, über das Pfuscherthum im Unterrichtswesen beständig vermehrt und waren die der Kunst daraus erwachsenen Gefahren immer grösser und bedenklicher geworden. Ein in den Spalten des „Klavier-Lehrer" angeregter Meinungsaustausch führte zu lebhaften Debatten, von verschiedenen Seiten kamen Anstösse, die Gelegenheit zu Anknüpfungspunkten gaben. So hatte man herausgefunden, dass im Regierungsbezirk Köln eine aus dem Jahre 1854 datirende Verordnung bestehe, welche das Ertheilen von Musikunterricht an das Ergebniss eines Examens [illegible] gebunden und von Privatlehrern das Beibringen zuverlässiger Zeugnisse oder Ablegung einer Prüfung vor einer besonderen Kommission verlangt. Im Jahre 1884 entschloss sich die Regierung zu Köln, jene Verfügung wieder in volle Kraft treten zu lassen und sie ging damit vor, von sämmtlichen Musiklehrern die Befähigungsnachweise zu fordern resp. die Aufforderung an sie zu richten, solche auf vorgeschriebenem Wege nachzuholen. — Von Joseph Schrattenholz in Bonn erging damals die Anfrage, ob es nicht möglich sei, ähnliche Verordnungen in allen übrigen Regierungsbezirken des preussischen Staates einzuführen. Der Oberbürgermeister von Bonn empfahl in Folge dessen den Musikern dieser Stadt die Verordnung zur Nachachtung. Es entspann sich in den Bonner Tageszeitungen ein Streit über die Frage der Nothwendigkeit einer staatlichen Beaufsichtigung der Musiklehrer, es wurde die Frage aufgeworfen, ob in Folge der neuen Gewerbeordnung jene Verordnung nicht ausser Kraft getreten sei. Die Regierung zu Köln wies jedoch nach, dass ihre Verordnung vom Jahre 1854, die Prüfung der Musiklehrer betreffend, sich noch in unveränderter Gültigkeit befände und dazu gab der damalige gründliche Kenner des preussischen Unterrichtswesens, Geh. Rath Giebe zu Liegnitz die Erklärung ab, dass die neue Gewerbeordnung die Verordnung der Kölner Regierung gar nicht berühre. Zu diesem Meinungsstreit liess sich im „Klavier-Lehrer" die Stimme eines „Predigers in der Wüste" vernehmen: „Würde nur denjenigen Musikern das Unterrichten in ihrer Kunst gestattet, welche ihre Befähigung dazu vor einem urtheilsfähigen Kollegium nachweisen können, so würde eine solidere Grundlage für die bürgerliche Existenz des Musiklehrerstandes sich von selbst ergeben, dem überhandnehmenden Pfuscherthum ist ein Damm entgegengesetzt. Dass eine Besserung nach dieser Richtung absolut nothwendig, wird Niemand in Abrede stellen. Hat doch sogar eine Celebrität wie Julius Stockhausen sich in diesem Sinne unverblümt ausgesprochen. Sache der Musiker selbst ist es nun, auf Grund der bestehenden Gesetze ihre Lage zu verbessern. Eine Ausdehnung der mitgetheilten Regierungsverfügung auf sämmtliche Regierungsbezirke des preussischen Staates scheint uns das Nächstliegende zu sein, was erstrebt werden muss und könnte ein solches Ziel durch einheitliches Vorgehen der zum Deutschen Musiklehrer-Verband gehörenden Vereine gewiss leicht erreicht werden. Eine Erweiterung und Verschärfung der für den Musikunterricht bestehenden gesetzlichen Verordnungen liesse sich dann später anstreben."

Ein Breslauer war es jetzt, der dafür sorgte, dass diese „Stimme" nicht verhallte; er ging mit voller Energie in der Angelegenheit vor. Er öffnete die Spalten seiner Zeitung zu lebhaftem Meinungsaustausch. Vorschläge wurden gemacht, wie die Angelegenheit eingeleitet werden könnte, welche Forderungen gestellt werden müssten, das Für und Wider wurde diskutirt — es blieb natürlich nicht aus, dass die Geister oft heftig aufeinanderplatzten.

Aber aus der allgemeinen regen [illegible] Betheiligung ergab sich doch evident, wie sehr die Gemüther durch die Angelegenheit erfüllt wurden. In einer Reihe von Artikeln über das „Für und Wider" über eine mögliche Art der Einführung über die aufzustellenden Anforderungen sprach

wie die Herren Gustav Stawe, Professor Wolbrn, J. Schrattenholz, [illegible] Bülst, [illegible] Kassner und viele Ungenannte; also manches beherzigenswerte Wort wurde gesprochen, manch bittere Erfahrung mitgeteilt und mancher guter Rat erteilt. Im Februar 188[illegible], als die Sache geklärt genug erschien, wurde dann vom Vorstand des Berliner Musiklehrer-Vereins eine Petition und eine Denkschrift verfasst, in ersterer die Bitte um eine Staatsprüfung ausgesprochen, in letzterer die Gründe klargelegt, die sie veranlassten, der Nothstand der Lehrerkreise und die grosse Gefahr für die Kunst klargelegt und beide an das Kultusministerium eingesandt.

Wie sich der Staat zu der Bitte der Musiklehrer stellte, geht am besten aus der Thatsache hervor, dass auf diese Petition, wie schon erwähnt, nie eine Antwort erfolgte.

Emil Breslaur hatte eine Zeit darauf eine persönliche Unterredung mit Excellenz Greiff, dem Dezernenten des betr. Ressorts und dieser erklärte, die preussische Gesetzgebung habe eine Prüfung der Musiklehrer nicht vorgesehen, eine obligatorische Prüfung der Musiklehrer könne nicht verfügt werden, da dieses gegen die Gewerbeordnung verstossen würde. Auch der Reichstag sei dazu nicht kompetent.

Ueber diese „Lücke“ in der Gesetzgebung hat sich Breslaur in einem späteren Artikel eingehend und eindringlich ausgesprochen. Vom Kultusministerium war die Verordnung erlassen, dass der Turnunterricht an Mädchenschulen nur von Lehrerinnen erteilt werden dürfe, die eine staatliche Prüfung abgelegt. Hieran knüpfte Breslaur an. Er betont, dass der Staat für alle Disziplinen des Schulunterrichts, auch für solche untergeordneterer mechanischer, wie Handarbeit, den Befähigungsnachweis verlangt, der Zeichenunterricht ist seitdem in diese Disziplinen noch mit hineingezogen, nur die Musik ist immer noch vogelfrei, als diejenige wichtigste Erziehungs- und Bildungsmittel, das an den Lehrenden hohe Anforderungen, nach künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Seite stellt, darf von Personen ertheilt werden, die nicht nur auf niedriger Stufe künstlerischer wie allgemeiner Bildung stehen, sondern [illegible] auch in moralischer Beziehung zuweilen zu schweren Bedenken Anlass geben. Weder das Landrecht noch die Gewerbeordnung schützt den Musikunterricht vor den schändlichen Eingriffen Unberufener und Unfähiger. Weist das preussische Gesetz hier eine Lücke auf, und ist der Reichstag nicht kompetent, die Prüfung der einzelnen Musiker anzuordnen, so liegt es doch in seiner Macht, die Lücke in der Gesetzgebung derart auszufüllen, dass er die Musikschulen gleich den Staatsschulen der Staatsaufsicht unterstellt, und die Errichtung neuer von einer Prüfung der Leiter derselben und der an ihnen wirkenden Lehrer abhängig macht.

Schon vorher ehe Breslaur diesen Artikel veröffentlichte, war nach dem Stillstand, der sich an die Erwartung auf eine Antwort aus dem Kultusministerium und der Enttäuschung über ihr Ausbleiben knüpfte, durch die zufällige Verfügung eines Berliner Polizeileutnants ein neuer Anstoss für die Sache gekommen.

Einem Berliner Musiker, der um die Anbringung eines Schildes mit der Aufschrift „Konservatorium für alle Zweige der Tonkunst“ nachsuchte, wurde der Bescheid, dass er erst einen Befähigungsnachweis zu erbringen habe, da die Bezeichnungen „Konservatorium“ und „Direktor“ nicht ohne Weiteres geführt werden dürften. Auf persönliche Anfrage Breslaur's erhielt er den Bescheid, dass der Polizei allerdings das Recht zustehe, für gewisse Bezeichnungen den Befähigungsnachweis zu verlangen.

Hier schien, da die Hülfe des Staates versagte, eine Handhabe gefunden, um einen Schutz gegen das Pfuscherthum im Musikunterrichtswesen zu erlangen. Breslaur rief im November 1886 eine Versammlung von Leitern Berliner Musikschulen und verlas in derselben eine Eingabe an das Königliche Polizei-Präsidium, in welcher dasselbe gebeten wurde, die Vorstände der Berliner Polizei-Reviere anzuweisen, von den Begründern neuer Musikschulen in Berlin den Befähigungsnachweis zu verlangen. Diese Eingabe, die von 24 Musikschulleitern unterschrieben wurde, erfuhr eine abschlägige Antwort und es scheiterte damals auch die Hoffnung auf eine staatliche Unterstützung.

Jahre vergingen nach diesen Enttäuschungen, ohne einen offiziellen Vorstoss; zum völligen Verstummen war die Prüfungsfrage nie mehr gekommen, aber im Jahre 1897 wurde sie von Herrn K. Zuschneid, Redakteur der „Musikpädagogischen Blätter“ von Neuem aufgenommen. Auch er plant die Gründung eines Allgemeinen Musiker-Verbandes und stellt als erstes zu erstrebendes Ziel desselben hin: „Staatliche Anerkennung des musikalischen Lehrberufs durch Normierung einer ordentlichen Prüfungsordnung für männliche und weibliche Kandidaten des musikalischen Lehrfachs. Ausscheidung des Musikunterrichts aus der Kategorie der „freien Gewerbe“.

In der Begründung dieser Forderung heisst es:

„Findet das musikalische Unterrichtswesen die ihm gebührende Anerkennung als ein wesentlich geistiger Bildungsfaktor, so erwächst daraus dem Staate die Pflicht, die berufenen Vertreter des musikalischen Lehrstandes zu schützen und zu fördern und der Ausbreitung schädlicher Auswüchse des allgemeinen Musikübungsbedürfnisses wirksam entgegenzutreten. In der staatlichen Anerkennung des Musiklehrstandes als eines berechtigten Faktors im modernen Erziehungswesen liegt das erste Ziel des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes. Als zweites die Einrichtung von

Musiklehrer Bildungskarsen an den staatlich anerkannten Anstalten mit **feststehenden Lehrzielen** für die verschiedenen Zweige des musikalischen Unterrichts."

Leider gingen die „Musikpädagogischen Blätter" bald wieder ein, sodass auch diese in ihren Grundprinzipien so klare und vorzügliche Anregung ohne Erfolg blieb.

Trotz alledem ist die Frage der Musiklehrerprüfung eine **gebieterische Forderung** der Zeit und sie wird nicht eher ruhen, als bis der **Schutz des Staates** oder die **Selbsthilfe der Musiker** den Weg gefunden haben wird, die Tonkunst gegen das Eindringen der dunklen Existenzen, der unkünstlerischen Boheme im Musikerstande zu schützen. Und immer wieder erscheint es als die einfachste Lösung, dass der Staat, der seine Sorgfalt betreffs gewissenhafter Ertheilung des Unterrichts auf das gesammte Unterrichtsgebiet, wissenschaftlich und technisch, erstreckt, sein Augenmerk auch dem Musikunterricht zuwendet, dessen erziehlicher, ethischer Werth für das Gemüths- und Empfindungsleben von so eminenter Bedeutung ist. So ist es erklärlich, dass jetzt, wo die Prüfungsfrage durch die Musiklehrerinnen wieder in den Vordergrund des Interesses gerückt wird, dass auch sie ihren Blick zunächst auf den Staat richten und von ihm Hülfe und Schutz erwarten. Und die Musiklehrerin bedarf dieses Schutzes noch notwendiger wie ihr männlicher Kollege. Während im Allgemeinen die Ausbildung der musikstudierenden Männer eine gründlichere, vertieftere ist, wie diejenige, welche oft die [illegible] der Frauen, so ist die Existenz der Musiklehrerin eine viel schwankendere und von den Launen des Publikums abhängigere. Der Musiklehrer geniesst schon von Natur grössere Autorität und Ansehen bei der Menge, er ist meistens nicht allein auf das Stundengeben angewiesen, sondern findet als Dirigent, Komponist oder Schriftsteller einen Nebenerwerb, der den Frauen meistens fehlt. Die Lehrerin ist fast nur auf ihre Stunden angewiesen, ihre Honorare sind, was [illegible] aber [illegible], auch hier niedriger und einen noch viel schwereren Kampf hat sie mit der unberufenen und unwürdigen Konkurrenz zu bestehen. Unsere gesammte weibliche Jugend lernt ja heut Klavierspielen und wenn Viele, ja die Meisten auch über einige landläufige Salonstücke kaum hinauskommen, wenn sie auch kaum Dur von Moll unterscheiden können, so glauben sie doch Alle, sei es, dass sie Schiffbruch im Leben gelitten, oder auch nur den Wunsch hegen, sich ein kleines Taschengeld zu verdienen, berechtigt zu sein, Klavierstunden zu geben. Und da sie es billig machen, so finden sie ja auch stets ihr Publikum, das immer noch in dem Wahn befangen ist, für den Anfang genüge jede Lehrerin, wenn sie nur billig ist. Die Existenz so mancher jungen strebsamen Kunstjüngerin, die eine Summe von Zeit, Kraft und Kapital auf ihre Ausbildung verwendet hat, ist durch diese Freibeuterinnen gefährdet, denen es durch eine Portion Keckheit sehr häufig gelingt, sich einen grossen Schülerkreis zu erwerben, während die Berufene leer ausgeht. Wie berechtigt ist daher die Forderung der strebsamen Musiklehrerinnen, dass es ihnen ermöglicht würde, ihr vertieftes Studium durch eine staatliche Prüfung sanktioniren zu lassen, um sich dadurch eine Sonderstellung unter diesen Eindringlingen zu erobern. Wie natürlich sind ihre Wünsche, ihre ganze Stellung, ihren ganzen Stand dadurch zu heben, dass sie den Beweis liefern können, mit Ernst und Gründlichkeit studirt zu haben.

Dieser Nothschrei der Lehrerinnen hat sein Echo in der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins gefunden, sie hat die brennende Frage auf ihr Tagesprogramm gesetzt.

Ueber die **Musiksektion**, ihre Gründung und ihre Ziele hat ein Artikel von **Anna Hesse**, No. 19 des vor. Jahres [illegible], genaue Auskunft gegeben; ich wiederhole hier nur, dass sie im Jahre 1897 fest konstituirt, jetzt bereits in 18 verschiedenen Städten Gruppen besitzt, die von Frankfurt a. M., der Zentrale aus, mit Fräulein **Sophie Henkel** als erster Vorsitzenden, zu gemeinsamer Arbeit geleitet werden. Die vorjährige General-Versammlung in Friedrichroda setzte zwei Kommissionen zur Durcharbeitung zweier Hauptaufgaben ein: **„Erstrebung einer Staatsprüfung für Musiklehrerinnen"** und **„Einführung von Fachgesanglehrerinnen an den höheren Mädchenschulen."**

In Bezug auf die Staatsprüfung liegt eins klar zu Tage: **Nur durch vereintes Vorgehen mit den männlichen Kollegen**, nur mit der **Unterstützung der Ersten und Namhaftesten** in unserem Fache, der **hervorragenden Bildungsanstalten** und **Konservatorien**, von denen manche den Krebsschaden in seiner Unterrichtsweise [illegible] schon zur Selbsthilfe gegriffen haben, [illegible] nur mit der Zustimmung der bestehenden **Musiklehrervereine** ist die Möglichkeit vorhanden, dass man an geeigneter Stelle an das zwingende Bedürfniss der geforderten Prüfung glaubt und ihre gemeinsame Bitte in prüfende Erwägung zieht. Dass es am besten Willen für die Sache nicht fehlt, ist mir bei meinen vielfachen persönlichen Anfragen und brieflichen Vorstellungen klar geworden; ich fand überall lebhafte Zustimmung und warme Sympathie; jeder Einzelne seufzt über die unhaltbaren Zustände im Musiklehrerinnenstand und sehnt einen Wandel herbei [illegible] merkwürdiger Mangel an Solidarität unter den Musiklehrern verhindert das zugleich [illegible] gemeinsame Vorgehen. Sollte es denn [illegible] die Mehrzahl unter uns von der dringenden Nothwendigkeit einer Änderung fest überzeugt [illegible] einem einmüthigen Zusammenstehen mit Hintansetzung aller kleinen Sonderinteressen an geeigneter Stelle zu [illegible] vom Staat [illegible]

erbitten, was uns noth thut: den Schutz gegen die unwissenden Elemente durch Ablegung einer Prüfung? — Wenn ich am Anfang meines Schreibens Franz Brendel als einen Pionier für die Staatsprüfung zitierte, so mag hier noch die Stimme Louis Ehlert's, einer unserer feinsinnigsten und geistreichsten Musiker, angeführt werden, der einst in Sachen der Prüfung sein Wort an den Kultusminister" richtete. Er schreibt: „In allen Kreisen giebt es Schutz gegen Unwissenheit und Unfähigkeit, in der Kunst allein nicht. Wer in dieser nicht zufällig orientirt ist, hat kein Mittel in Händen, den Künstler vom Charlatan zu unterscheiden. Das Uebel, welches durch solche Rathlosigkeit erzeugt wird, ist namenlos. Jeder Mann vom Fach weiss, dass schlechter musikalischer Elementarunterricht fast unausrottbar ist. Es bleiben schlechte Gewohnheiten, Oberflächlichkeiten und Geschmacklosigkeiten zurück, die der geschickteste Meister oft nicht mehr zerstören kann. Es muss also eine Sicherheit gegen das unberufene Hausiren mit Kunst geschaffen werden, und diese Sicherheit kann nur der Staat geben. Gehört die Musik einmal zum Ressort des Kultus, so muss sie auch denjenigen gesetzlichen Schutz geniessen, den jedes allgemeine Kulturelement beanspruchen kann. Die Form dafür wäre unschwer zu finden." — Nachdem Ehlert in allgemeinen Zügen diese Form, wie er sie sich denkt, gezeichnet, schliesst er mit den Worten: „Man wende nicht ein, dass eine Form, wie die hier geplante, indem sie einer Reihe von schiefen und trügerischen Lebensstellungen den Garaus machte, auch manch ein Interregnum der bittersten Noth hervorrufen könnte. Wo es sich um eine Massregel von allgemeinem Nutzen und eine Sicherstellung der Gesellschaft in einer für sie wichtigen Frage handelt, kann das zeitlich geschädigte Interesse eines Einzelnen nicht in Betracht kommen. Die Kultur hat mit dem Kriege die Rücksichtslosigkeit gemein: wo sie neue Gebiete erstreitet, verbindet sie nicht mit der Konsolidirung ihrer Macht die politische Grausamkeit der Annexion. Sie sollte sich nicht einmal, wie die sanfte Eroberungsmoral unserer Tage, auf den bedenklichen Ausgleichungsversuch der Option einlassen. Es gilt vorwärts oder unter die Räder zu kommen."

Ich möchte die überzeugende Kraft und die Eindringlichkeit der Worte eines Louis Ehlert besitzen, um jetzt aus meinem Herzensbedürfniss heraus einen Appell an die Ersten und Grössten in unserem Stande zu richten, dass sie Alle ihr volles Interesse dem wunden Punkt in unserem Unterrichtswesen und seiner möglichen Heilung zuwendeten. Viele, die auf der Höhe wandeln, [illegible] vielleicht die ganze Misere dieses [illegible] Kampf mit den unlauteren Elementen nicht in vollem Umfange kennen gelernt, [illegible] lernten sie in ihrer Praxis unendlich viel verpfuschte Kunstjünger kennen, die sich zu ihnen flüchteten und Hülfe und Rath in ihrer bedrohten Kunstausbildung suchten. Wenn sie doch, anstatt verächtlich über den schlechten Vorunterricht die Achseln zu zucken, einmal mit ernstem Forschen den Quellen nachspürten, denen dies Elend entspringt, sie würden stets auf das Proletariat im Musiklehrerthum stossen, das, von keinem Gesetz, keiner Schranke gehindert, seine Afterkunst ausübt und sich kein Gewissen daraus macht, seinen verderblichen und entwerthenden Einfluss in die hehrste und lauterste Kunst zu tragen, deren reines Evangelium nur durch reine Jünger verkündet werden dürfte.

Die Kunstlehre und ganz speziell die Grundlehre, den Elementarunterricht, als die Wurzel aller künstlerischen Entwickelung, zu schützen und zu schirmen, ist unsere Aufgabe und Pflicht; wir können es im gemeinsamen Vorgehen nur erreichen, wenn wir die Hülfe des Staates dazu herbeirufen.

Ueber das „Wie", über die „Form" gehen die Meinungen vorläufig vielleicht auseinander — dennoch dürfte es nicht allzu schwer fallen, ein grundlegendes Schema zu finden; verschiedene grössere Konservatorien haben, die Mangelhaftigkeit in der Ausbildung der Lehrkräfte erkennend, bereits zur Selbsthülfe gegriffen und Lehrerbildungsanstalten mit fest vorgeschriebenen Prüfungen eingerichtet und aus den mir von ihnen zugesandten Lehrplänen und Prüfungsordnungen liesse sich leicht ein Modus finden, der für alle Schulen und Schüler passte; es bedürfte für seine allgemeine Einführung nur eines staatlichen Gesetzes.

Von verschiedenen unserer ersten Pädagogen sind mir bereits Zuschriften zugegangen, welche die Frage der Staatsprüfung behandeln und Erfahrungen und Rathschläge für die Erreichung des ersehnten Zieles geben; sie kommen demnächst im „Klavier-Lehrer" zur Veröffentlichung. Ich würde mich freuen, wenn das allgemeine Interesse dadurch so angeregt würde und mir recht zahlreiche Vorschläge, Meinungen und Rathschläge zugingen, die ich zum Abdruck bringen könnte. Nur in gemeinsamer Arbeit, durch die Betheiligung der weitesten Kreise kann die Sache zur Klärung und Förderung kommen. Meine Forschungen über die vorangegangenen Anregungen in der Staatsprüfungsfrage ergeben das Resultat: Das Wollen war stets von der besten Ueberzeugung getragen, aber der Wille erlahmte zu rasch bei dem ersten Fehlschlage und die Zeitspanne bis zur Wiederaufnahme war zu lang. Ich trage mich nicht mit der sanguinischen Hoffnung, dass die jetzt erneute Petition zu einem sofortigen Ziel führen wird, wenn das Ziel aber nicht mehr aus dem Auge gelassen wird, wenn die Petition Jahr für Jahr wiederkehrt, so muss die Regierung schliesslich an das unabweisliche Bedürfniss glauben, und so hoffe ich, dass wir Schritt für Schritt dem Ziele näher kommen. Und so möge denn auf das diesmalige Kampf[illegible] die Losung gesetzt werden: Beharrlichkeit führt zum Ziel!"

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Die Aufführung der Orestie des Aeschylos, die in der Uebersetzung von Willamowitz und in der Bühnenbearbeitung von Dr. Oberländer durch den Akademischen Verein für Kunst und Wissenschaft unlängst im Theater des Westens veranstaltet wurde, hat die Frage nach der musikalischen Begleitung der altgriechischen Dramen wieder in den Vordergrund gerückt. Max Schillings, der Komponist der „Ingwelde“, hatte es unternommen, für die genannte Gelegenheit die zur Handlung gehörende Musik zu schreiben und leitete persönlich die erste Vorstellung. Die „Berliner Tonkünstler“ stellten das Orchester, Damen und Herren aus Dilettantenkreisen den stattlichen Chor. Welchen Antheil die Musik der Alten an ihren dramatischen Dichtungen nahm, ob sie zur Wiedererweckung überhaupt nothwendig und welche Anforderungen an den modernen Ersatz zu stellen seien, darüber wurde im Publikum vielfach debattiert.

Um die Sache zunächst einmal vom historischen Standpunkt zu betrachten, ist festzustellen, dass allerdings die Tonkunst im griechischen Drama eine wesentliche Rolle gespielt hat. Welcher Art diese Rolle war, wie der Gesang der Chöre und die begleitende Instrumentalmusik im Einzelnen beschaffen, darüber sind wir völlig im Unklaren. Von den Theoretikern des Alterthums sind uns wichtige Werke in Bruchstücken überliefert, von der praktischen Musik wissen wir so gut wie nichts. Die wenigen Fragmente, die sich erhalten haben und neuerdings wieder aufgefunden sind, geben uns um so weniger Kunde, als ihre Ausdeutung keineswegs zuverlässig ist. Wir wissen nur, dass die Deklamation der Chöre wahrscheinlich die Mitte zwischen dem Sprechen und Gesang gehalten hat, wobei eine Steigerung bis zu wirklichem, in unserem Sinne melodischen Ausdruck nicht ausgeschlossen ist, wir wissen ferner, dass Instrumente den Gesang begleiteten, in den meisten Fällen wohl unisono, zuweilen aber, besonders in den Zwischenspielen, auch im mehrstimmigen Satze. Die Annahme, dass in der griechischen Musik zugleich die Einstimmigkeit bekannt gewesen sei, ist namentlich nach den Forschungen Westphals hinfällig geworden.

Schon einmal hat der Wunsch, das antike Drama musikalisch wieder herzustellen, zu geschichtlich merkwürdigen Versuchen geführt. Es war ums Jahr 1600. Die Renaissancebewegung in Oberitalien, zu der nach der Zerstörung Konstantinopels flüchtig gewordene griechische Gelehrte den Anstoss gegeben hatten, erfasste auch die musikliebenden Kreise, und in Florenz traten gebildete Dilettanten mit Fachmusikern zusammen, um das Problem der Wiederherstellung zu lösen. Diese Männer ahnten nicht, dass ihre Bestrebungen zu einem völlig neuen Kunstgenre führen, der im Kampf gegen die polyphone Kontrapunktik der niederländischen Schule sehr bald die Weltherrschaft an sich reissen sollte. Sie gingen auf die Suche nach dem griechischen Drama und entdeckten — die Oper. Aus dem monodischen und recitativischen Gesange entwickelte sich ein vielgestaltiges musikalisches Kunstwerk. Aus der Oper heraus, die dem dramatischen Bedürfniss der Neuzeit den höchsten Ausdruck verliehen, muss gleichsam wieder ein Schritt rückwärts gethan werden, wenn man in unseren Tagen die Kunst der Töne den Bedingungen der altklassischen Tragödie anpassen will.

Aus dem, was vorhin über die Musik der Griechen und das uns davon Bekannte gesagt wurde, ergiebt sich von selbst die einzige Möglichkeit für den heutigen Komponisten. „Griechische“ Musik können wir nicht machen, auch nicht nachahmen; wir können uns nur auf den Standpunkt des modernen Musikers stellen und von ihm aus die durch das Dichtwerk angeregten Empfindungen wiederspiegeln. Das hat auch Max Schillings gethan. Die melodische und harmonische Fassung seiner Gedanken, vor allem die Satzart und die Instrumentation sind durchaus modern. Schillings, der den ganzen Reichthum unseres Orchesters benutzt, steht darin im wesentlichen auf dem Boden des neudeutschen Musikdramas. Nur hier und da hat er, um seiner Musik eine archaistische Färbung zu geben, Wendungen gebraucht, die auf die Tonverhältnisse der alten Kirchentonarten hindeuten. Nicht eine derselben ist in ihrer Vollständigkeit verwendet, es sind immer nur einzelne charakteristische Merkmale, so namentlich der Halbschritt, wie er als Leitton nach unten in dem phrygischen Tongeschlecht vorkommt, die dem Komponisten zur Erzeugung einer eigenthümlichen Stimmung gedient haben.

Schillings Musik zerfällt in eine längere Instrumentaleinleitung, in Begleitungsmusiken, Melodramen und Gesangstücken mit Orchester. Zweierlei fällt hauptsächlich an ihr auf: eine unverkennbare Zurückhaltung und eine feinsinnige Verwendung des theatralischen Gehaltes. Dass Schillings die musikalischen Mittel möglichst diskret zur Illustrirung der Bühnenvorgänge verwendet hat, ist nur zu loben. Es wäre stillos und gewagt gewesen, der Musik in unserem Sinne einen anderen Raum im Drama anzuweisen, den Eindruck hätte sie wesentlich bestimmen zu wollen. Vielleicht ist der Komponist schon zu weit gegangen in dem breit ausgeführten Schlusschor. Von den übrigen

Nummern der Partitur hebt sich nur die Ouvertüre, die zugleich dem Vorspiel zur ersten Szene dient, bedeutsam hervor. Alles Andere ist mit grösster Vorsicht und Zurückhaltung in die dramatische Handlung eingefügt. Das einigende Band bilden die thematischen Grundideen, die beziehungsvoll und vielfach umgeformt von der Einleitung bis zum Schlussgesang wiederkehren. Es sind dies: ein düsteres Schicksalsmotiv, der Hauptgedanke des Ganzen, der sich bald in hehrer Grösse aufrichtet, bald klagend oder unheilvoll drohend erklingt. Ihm gegenüber als echter Gegensatz steht das Athenethema, das Prinzip, das die bösen Gewalten zurückdrängt und dem sie schliesslich die glückliche Lösung ergiebt. In diesem Gegensatze hat der Komponist gleichsam in nuce den ethischen Gehalt der Dichtung zusammengefasst und seinem Antheil der Musik von vornherein einen künstlerischen Zweck gegeben. Von anderen Motiven, die zum Theil wieder von diesem Hauptthema abstammen, spielen noch das der Eumeniden und das Klytaimnestramotiv eine wichtige Rolle.

Wie schon erwähnt, hat Schillings, abgesehen von der instrumentalen Begleitung szenischer Vorgänge, die Musik in zweifacher Weise mit dem Worte verbunden: er hat das Melodram und den Gesangschor verwendet. Von beiden scheint das erste [illegible] Begriff von dem rhythmisierten Vortrag der Alten [illegible] zu kommen. Und doch hat es sich auch bei diesem neuen Versuche wieder als ein künstlerisches Unding erwiesen. Die beiden Wirkungen des gesprochenen Wortes und des instrumentalen Klanges stehen unvermischbar fast feindlich nebeneinander und zerstören den beabsichtigten Eindruck. Noch mehr als beim Sologesang [illegible] das Melodram, wenn ein ganzer Chor im Takte etwas herzusagen gezwungen wird; aber giebt es nur einen Ausweg, und der ist, dem Text freie Bahn zu schaffen. Die gesteigerte Empfindung in wirklich komponierte Chorensätze [illegible] zu lassen. Scheut man sich vor dieser radikalen Vertonung des Dichterwortes, so ist es besser, sie lieber ganz ohne Musik zum Vortrag zu bringen.

Daraus ist jedoch nun nicht zu folgern, dass die Musik, wie Viele meinen, im antiken Drama überhaupt überflüssig oder störend sei. Im Gegentheil, die Aufführung der „Orestie" hat wieder gezeigt, dass sie ein unentbehrliches Hülfsmittel ist. Die Opferszenen, der Klagezug der Frauen am Grabe Agamemnons, das Erscheinen der Eumeniden, vielleicht auch der Volksjubel des Schlusses wären ohne Musik nur halb zur Darstellung gebracht. Auch dass die Empfindung des Hörers von dem musikalischen Ausklingen der Stimmung am Schlusse wichtiger Abschnitte angenehm berührt wird, kann Niemand leugnen. Gerade in der vornehmen, diskreten Art, in der Schillings diesen Erfordernissen zu entsprechen weiss, ist seine Musik zur Orestie ein beachtenswerther Versuch, der Lösung der durch die Aufführung antiker Dramen gestellten tonkünstlerischen Aufgabe einen Schritt näher zu kommen.

Mittheilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Im Konzertsaal des Hôtel de Rome fand ein Vortrags-Abend des von Herrn Direktor Masbach geleiteten Charlottenburg-Schöneberger Konservatoriums statt, dessen Programm Damen und Herren aus den Klavierklassen der Herren Masbach und Manzinger, den Gesangsklassen der Frau Professor Mallinger und des Herrn Adolf Schulze und der Violinklassen des Königlichen Kammermusikers Herrn Hagemeister bestritten. Mit bemerkenswerthem musikalischen Verständniss und gut entwickelter Technik spielten [illegible] Schülerinnen des Herrn Masbach das Rondo capriccioso von Mendelssohn, Präludium in Des-dur von Chopin, Grillen und Aufschwung von Schumann. Mit hervortretend warmem Vortrag, bezw. [illegible] Technik trugen zwei Damen, welche bei Frau Mallinger studieren, „Waldesgespräch" [illegible] Frauenliebe und Leben von Schumann und eine Arie aus [illegible] von [illegible] Donizetti vor. [illegible] genommen [illegible] der Abend den Eindruck, dass die Leistungen des Konservatoriums unter dem jetzigen Direktor sich in aufsteigender Linie bewegen.

Bei den soeben beendeten Wiener Staatsprüfungen für das Lehramt der Musik an Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten wurde die Kandidatin der Musikschule Kaiser in Wien, Frl. Rudolfine Schubert, eine Grossnichte des berühmten Komponisten, für Klavier approbiert.

Das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart hat mit der Einführung von „Lehrerkonzerten" eine bemerkenswerthe Neuerung geschaffen. Dieselben sollen in angemessenen Zwischenräumen von Mitgliedern des Lehrkörpers abgehalten werden und den Zöglingen der Künstlerschule als Musterkonzerte dienen. Den ersten Abend veranstaltete Prof. Max Pauer.

Die Hochschule für Musik in Mannheim, welche unter dem Protektorat der Grossherzogin von Baden steht und von Direktor Wilhelm Bopp geleitet wird, versandte ihren Jahresbericht. Die Anstalt zählt [illegible] Lehrer und 136 Schüler. Die Hochschule umfasst eine Instrumental-, Gesang- und [illegible] Theaterschule, sowie Kurse zur Ausbildung von Lehrern und Lehrerinnen. Besonderer Werth wird auf die Musikgeschichte

gelegt, auch Vorträge über Literatur und Kunstgeschichte, sowie über die Methodik des Klaviers werden gehalten. Den Schluss des Berichtes bilden Aufsätze „Ueber die Fingerung verschiedener Eigenthemen des wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach“ von Theodor Pfeiffer und „Ueber die Bedeutung der künstlerischen Schulung des Opernsängers“ von Joachim Kromer.

Im Eichelberg'schen Konservatorium zu Berlin, Direktor Herr Fritz Masbach, begann am 1. Januar ein neuer Kursus im Prima-vista-Singen und Musikdiktat nach der Methode Chevé unter Leitung von Frl. Nina Gorter. Der Kursus ist für Lehrer und Lehrerinnen bestimmt.

Die Königliche Musikschule in Würzburg hat am 7. v. Mts. unter Leitung ihres Direktors, Herrn Hofrats Dr. Kliebert, die „Sakuntala“ von Philipp Scharwenka aufgeführt. Die Solostimmen waren folgendermassen vertreten: Sakuntala: Frau [illegible] Brajnin aus München, ein Jünger aus der Priesterkaste des Kanwa und Matali, ein Priester Indras: [illegible] aus Leipzig, Duschmanta, indischer König: Hugo Schultze, Menaka, eine Fee, Sakuntalas Mutter, und Priamwada, eine Tempeldienerin: Auguste K[illegible], Wasumati, Duschmantas Mutter, und Anasuya, eine Tempeldienerin: Melanie Wölfel, Durwasa, ein heiliger Pilgrim, und Indra, indische Gottheit: Alois Schmitt, ein Fischer: Dr. Joseph Kitt[illegible]. Den Chor bildeten unter Mitwirkung kunstsinniger Damen und Herren 160 Gesangskräfte, das Orchester 60 Instrumentalkräfte.

Ueber Tonsystem und Musik der Siamesen las Herr Professor Stumpf in der letzten Sitzung der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Er hat die Orchesterinstrumente der von Boosra Mahin geführten siamesischen Theatertruppe mit dem Tonmesser untersucht und gefunden, dass ihre Leiter aus sieben geometrisch gleichen Stufen besteht, wodurch eine schon von A. J. Ellis behauptete auffallende Thatsache zur Sicherheit erhoben wird. Er stellte Vermutungen über die Entstehung seiner Leitern auf und legte die von ihm und Dr. Abraham phonographisch aufgenommenen Melodien vor, sowie eine vollständige Orchesterpartitur, deren Eigenthümlichkeiten er erläuterte.

Herrn Direktor E. A. Veit ist es gelungen, den bekannten Konzertspieler Herrn Ernst Kullak, den Sohn des Musikästhetikers Dr. A. Kullak, als neue Lehrkraft für sein Konservatorium zu gewinnen. Herr Kullak wird mit seiner Thätigkeit am Veit'schen Konservatorium am 3. Januar 1901 beginnen.

Vermischte Nachrichten.

Die neue Bachgesellschaft wird ihr Wirken, welches darauf hinzielt, die Werke Johann Sebastian Bachs mehr und mehr zum Gemeingut des deutschen Volkes zu machen, durch ein dreitägiges, im März 1901 in Berlin zu veranstaltendes erstes deutsches Bachfest eröffnen. Es sollen bei dieser Gelegenheit ausser drei grossen Festkonzerten eine Ausstellung Bach'scher Manuskripte und Reliquien, wissenschaftliche sowie gesellige Vereinigungen der Bachgesellschaft stattfinden. Zur Ausführung des künstlerischen Programms haben sich ausser einer Reihe der hervorragendsten Solisten folgende musikalische Körperschaften zur Verfügung gestellt: Der a cappella-Chor und das Orchester der Königlichen akademischen Hochschule für Musik unter Leitung des Herrn Professor Dr. J. Joachim, die Singakademie unter Leitung des Herrn Georg Schumann, der Philharmonische Chor unter Leitung des Herrn Professor Siegfried Ochs, das Philharmonische Orchester. Anmeldungen zur Mitgliedschaft, welche gegen einen Jahresbeitrag von [illegible] Mk. zur Theilnahme an sämmtlichen Veranstaltungen der Gesellschaft, zum Empfang der als Vereinsgabe alljährlich erscheinenden Ausgaben von instrumentalen und Vokalwerken J. S. Bachs u. s. w. berechtigen, sind, wie auch Prospekte, kostenlos von der Musikalienverlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, der Hofmusikalienhandlung Bote & Bock in Berlin, wie durch die Mitglieder des Direktoriums zu beziehen. Dasselbe besteht aus den Herren Professor Kretzschmar und Professor Schreck, [illegible] Breitkopf & Härtel in Leipzig, Professor Franz Wüllner in Köln, Professor Joseph Joachim, [illegible] und Professor Siegfried Ochs in Berlin.

Dr. Max Abraham in Leipzig, der Chef der Musikverlagshandlung von C. F. Peters, die am 1. v. M. 100 Jahre bestand, hat dies Fest [illegible] leider nicht lange überlebt. Er ist bereits am 8. v. M., etwa 70 Jahre alt, gestorben. Wenn die Edition Peters den Verstorbenen um die Mitte der 1860er Jahre ins Leben rief, [illegible], so hat die deutsche Musikwissenschaft noch besonderen Veranlassung, des Heimgegangenen in Dankbarkeit zu gedenken. Dr. Abraham war es, der Ende 1893 die Musikbibliothek Peters ins Leben rief, [illegible] die Aufgabe hat, die Musikforschung [illegible] zu erleichtern, [illegible] kostspieligen Partituren, theoretische Werke etc. anzuschaffen. Weitergeführt wird das Verlagsgeschäft von seinem Neffen, [illegible]

storbenen, Henri Hinrichsen aus Hamburg, der bereits seit Mitte der 1890er Jahre als Theilhaber thätig war.

— Die neue Oper von Siegfried Wagner betitelt sich erhaltenen Meldungen nach „Herzog Wildfang" und soll in der zweiten Hälfte des Januar zuerst in München und darauf zunächst in Leipzig in Szene gehen.

— Die Erben des Bartholf Senff'schen Nachlasses hatten kürzlich eine freiwillige Versteigerung des Verlags von Bartholf Senff in Leipzig mit Einschluss der „Signale für die musikalische Welt" angesetzt, bei welcher das Höchstgebot von 220.000 Mark von der Miterbin, Frl. Marie Senff, einer Nichte des Verstorbenen, gemacht wurde.

— Im Gebäude des Konservatoriums zu Petersburg ist vor Kurzem ein Rubinstein-Museum eröffnet worden, dessen vorläufiger Katalog, neben den Werken Rubinsteins in allen existirenden Ausgaben, 218 Nummern enthält. Es befinden sich darunter zahlreiche Bildnisse Rubinsteins, viele Schriftstücke, ein im Jahre 1891 von Tschitschew verfertigter Abguss der rechten Hand Rubinsteins, der Becker'sche Flügel, auf dem Rubinstein in Peterhof täglich spielte, ferner Rubinsteins Hut, Brieftasche, Spazierstock, Siegel, eine Anzahl Ehrengeschenke, Diplome, Dirigentenstäbe u. s. w. Die Manuscriptenabtheilung ist vorläufig noch ziemlich dürftig und besteht aus einigen von Rubinstein selbst verfassten Textbüchern zu des Tonmeisters Opern bezw. Oratorien, aus den Orchesterpartituren der Ouvertüre zur Eröffnungsfeier des Petersburger Konservatoriums und den zwei Szenen „Hagar" und „Hekuba".

— Wir machen unsere Leser, welche die Absicht haben, sich ein Klavier anzuschaffen, auf die bekannte Piano-Firma von Rudolf Schmidt, Berlin, Brunnenstrasse 11, aufmerksam. In dem Magazin befindet sich stets ein reich assortirtes Lager von Pianinos, Flügeln, Harmoniums etc. und sind dort Gelegenheitskäufe von Instrumenten der bekannten Firmen Steinway, Bechstein, Schwechten, Biese, Duysen für die Hälfte des Neuwerthes stets vorräthig. Der neu erschienene reich illustrirte Prachtkatalog wird jedem Interessenten auf Wunsch gratis und franko zugesandt.

— In der Hofpianofabrik von Carl Rönisch in Dresden wurde kürzlich das 30000. Instrument, ein kostbarer Flügel für einen Dresdener Privatmann fertiggestellt. Zu der Gelegenheit wurde den Inhabern der Firma, Herren Albert und Hermann Rönisch, von dem Beamten- und Arbeiterpersonal eine die Feier verherrlichende Bronzearbeit, eine allegorische Figur, die Unsterblichkeit darstellend, welche mit goldenen Lettern die Ziffer „30000" auf eine Felswand schreibt, mit einer Ansprache des Werkmeisters überreicht.

Bücher und Musikalien.

Hans von Bülow. 60 ausgewählte Klavier-Etüden von J. B. Cramer. 3. vermehrte und verbesserte Auflage.

Jos. Aibl, München.

Zugleich mit der Publikation des 4. Bandes der „Briefe" Hans von Bülow's erscheint die dritte Auflage seiner Bearbeitung der Cramer'schen Etuden. Ein geistiges Band knüpft diese beiden Editionen zusammen und ergänzt sie. Unter den Briefen befindet sich, datirt von Anfang Oktober 1867, ein Schreiben an die Musikalienhandlungen Münchens, in welchem Bülow sich bei Gelegenheit der zu eröffnenden Königlichen Musikschule [illegible] über das Unterrichtsmaterial ausspricht, welches nach seinen Grundsätzen im Lehrplan der neuen Schule zur Verwendung kommen soll, die Ausgaben bestimmt, die er für die besten hält, das verwerfliche Material bezeichnet und die Musikalienhandlungen auffordert, sich mit dem betreffenden Stoff zu versehen. Dem Rundschreiben war ein ausführliches, systematisch geordnetes Verzeichniss des vorgeschriebenen, von Bülow ausgewählten Lehrmaterials angefügt. Dieses Verzeichniss, welches in den „Briefen" nicht mitveröffentlicht wurde, ist nun der vorliegenden 3. Auflage der Bülow-Cramer'schen Etüden beigefügt. Obgleich 33 Jahre darüber vergangen sind, so ist die Veröffentlichung desselben, die damals doch nur in kleinerem Kreise [illegible] und [illegible] Bülow's pädagogisches Glaubensbekenntniss ausspricht, noch heut von einschneidender Bedeutung. Was er als Studienmaterial bestimmt, ist heut noch mustergiltig und unentbehrlich für Jeden, der nach soliden Ausbildung und künstlerischer [illegible] Fertigkeit strebt. Bewundernswerth ist, was schon an anderer Stelle ausgesprochen wurde, die [illegible] Blick, die Umsicht und Gründlichkeit, mit der Bülow bei der Begründung der Musikschule zu Werke ging, zu deren Erkenntniss das Rundschreiben und das Verzeichniss einen kleinen Einblick gewähren. Die Neuausgabe der Cramer-Etüden erscheint, wie die frühere, in zwei Ausgaben: getrennt in vier Einzelheften und komplett in einem Bande. Dem Gesammtbande sind zwei ganz vorzüglich ausgeführte Porträts von Cramer und Bülow beigefügt. Einer Empfehlung bedarf das ausgezeichnete Werk nicht; es seien nur alle Pädagogen auf die Neuausgabe aufmerksam gemacht.

Anna Morsch.

P. Lacombe. Vieux airs pour Piano. I. Air à chanter. II. Air à danser.

Alphonse Leduc, Paris

Das Liedchen ist entzückend. Es weht daraus der Duft einer alten vergangenen Zeit, dabei ist der Volkston reizend getroffen, ohne Heiterkeit, Sorglosigkeit. Das viele Arpeggiren muss man natürlich dem Autor zum Trotze nicht ausführen. Aber so hübsch das erste, so schlecht ist das zweite Stück. Das ist ein höchst frivoler Tanz, der von den „vieux airs" nur den Namen hat.

J. Sibelius. Drei Lieder.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf Sibelius ist man durch die Konzerte des finnischen Orchesters im vergangenen Sommer aufmerksam geworden. Diese Lieder zeugen von einem bedeutenden, gesunden Talente, dramatisch empfindend und sicher gestaltend. Sowohl die düstere Stimmung des ersten, wie die resignirte des zweiten und die tragisch-dramatische des dritten Liedes sind vortrefflich getroffen. Natürlich entwickelt, dabei in den beiden ersten von dem nordischen Hauche durchweht. Die Lieder seien allen Konzertsängern warm empfohlen. Es ist breit und voll ausströmende Musik, vom Herzen kommend, so muss es zu Herzen dringen.

F. Kauffmann. op. 28. Tanz-Improvisationen, neue Folge für Klavier.

C. Paez, Berlin.

Wie in seinen übrigen Werken, bewährt sich auch hier Kauffmann's echtfliessende Melodik, Formvollendung und Grazie. Dabei ist er ein so vorzüglich gebildeter Musiker, dass er den gewollten Charakter jedes Mal genau trifft. Wie er will, so gestalten sich die Stücke unter seinen Händen. In den fünf Stücken zeichnet er uns vier musikalisch-nationale Charakterbilder: als Valse triste der Pole Chopin, im Ländler der Tyroler, dann ein Schottländer, ein Rheinländer, sehr heiter, etwas trivial, und ein Slave. Der Klaviersatz ist fein, bequem und ziemlich leicht.

J. Vianna da Motta

Robert Kahn. Trio No. 1 in Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncello.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der musikgebildete und kritische Recensent findet Gelegenheit genug, an diesem Werke sein Mütchen zu kühlen. Im Interesse der jüngeren Komponisten möchten wir aber den Grundsatz aussprechen: „Nicht die Aehnlichkeit einiger Motive thut es, sondern die Art und Weise, wie dieselben später verarbeitet sind." Wie oft finden sich Melodien in den Werken Mozarts und Beethovens, Webers und Mendelssohns etc. und doch wird kein vernünftiger Mensch behaupten wollen, dass unsere Musik-Heroen damit eine bestimmte Absicht gehabt hätten, oder gar eine musikalische Anleihe von einander hätten machen wollen. — Das Kahn'sche Opus zeigt entschieden einen bedeutenden Fortschritt gegen das Trio in Edur op. 19. Es ist konziser gehalten, die Motive des ersten Satzes sind für ein Kammermusikstück entschieden passender und wir wüssten keine erheblichen Längen in diesem Werk anzugeben. Im Gegentheil vermisst man ungern ein Scherzo resp. Menuett. Seit Grossmeister Beethoven sind wir doch an viersätzige Kammermusik gewöhnt. — Die Durchführung im zweiten Theil des ersten Satzes ist interessant, ohne gesucht zu sein, es ist zur thematischen Arbeit ein neuer Gedanke (animato appassionato bezeichnet) zu Hülfe genommen, der in seiner breiten gesanglichen Weise gewiss jedem Kammermusikverehrer Freude machen wird. Das ernste erste Motiv des zweiten Satzes ist später mit Geschick kontrapunktisch gehandhabt. Die Melodie („moderato" bezeichnet), welche ähnlich einem Zwiegespräch zwischen Violin und Cello auftritt, bietet mit ihrem sanften Charakter eine hübsche Abwechslung zum ersten Thema des Satzes. Im Interesse der Autoren möchten wir rathen, solch lange Pizzicato-Figuren in den Streichinstrumenten nicht zu oft zu wiederholen, weil man sonst immer wieder an das Muster [illegible] alte Beethovens Bdur Trio erinnern würde. Das Andante sostenuto hätte vielleicht etwas kürzer sein können. — Der letzte Satz mit seiner [illegible] ersten Melodie wirkt frisch und ungekünstelt; die Sext der Figuren bieten eine angenehme Abwechslung mit dem Scherzo des Satzes („Vivace"), in welchem das erste Thema aus dem $^6/_8$-Takt in den [illegible]-Takt übertragen ist. Dies bildet einen wirkungsvollen Schluss des Trios. — Das Werk ist in der Ausführung nicht so schwierig, wie Schumann's D moll Trio oder ähnliche Werke dieser Gattung; möge es den Kammermusikvereinen, Musikern wie guten Dilettanten auf's Beste empfohlen sein.

Dagobert Loewenthal

Eingesandte Bücher und Musikalien

Besprechung nach Auswahl vorbehalten

K. Klindworth, 18 kleine Präludien von Bach.
Edition Church, London.

G. Fragatta, op. 40. Menuet [illegible] et Gavotte pour Piano.
Verlag von F. Janin et ses fils, Lyon.

G. Horváth, op. 35. Deux Sonatines.
Verlag von Rozsavölgyi & Co., Budapest.

E. Caland. Ludwig Deppe's [illegible]
Verlag von Ebner, Stuttgart.

D. Schäfer, op. 3. Acht Etuden.
C. Kühner, Schule des [illegible] Klavierspiels. Heft 11—12.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Strauss, Zwei nachgelassene Walzer.

Verlag von H. Seemann Nachf., Leipzig.

A. Dufner, Der kleine Klavierspieler.

Verlag der [illegible], Bühl.

E. Tällo, op. 5. Polonaise für Piano.
R. v. Weis-Ostborn, op. 6. Sonatine.

Verlag von Ries & Erler, Berlin.

E. Drobisch, op. 1. Sechs Klavierstücke.
R. Weinwurm, Aquarellstudien [illegible] 2 und 4 hdg.
E. Biehl, op. 26. Acht Miniaturbilder.
Th. Koschat, Walzer-Album Bd. 1, 2.

Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ch. Morley, Frische Blüthen.
L. Bottazzo, op. 125. 3 Pezzi per Pianoforte.

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand.

R. Huch, „Vom Abendroth liegt"
— Auf dem Meere.
op. 6. Zwei Lieder.
Drei Lieder.

Verlag von J. Bauer, Braunschweig.

F. da Venezia, op. 2. Scherzo.
op. 3. Silhouettes.
op. [illegible] Pièces romantiques.
op. 7. Tableaux [illegible]ques.

G. Andreoli, Barcarole.
— Sérénade mélancolique.

G. Frugatta, op. 99. Deux Morceaux pour Piano.

L. Fumagalli, Romanze.
— Scherzo.

Verlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig.

A. Stradal, Passacaglia von Frescobaldi.
Toccata d-moll von Bach.
— Präludium u. Fuge von Bach.

Edition Schuberth, Leipzig.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für die angehende Oberstufe.

H. Scholz, op. 34 No. 1. Schlummerlied. Pr. Mk. 0.60.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Th. Kullak, op. 101. No. 4. Frühlingsnacht. Pr. Mk. 1.50.

Fr. Kistner, Leipzig.

A. Jensen, op. 43. Idyllen. No. 3. Feld-, Wald- und Liebesgötter. Pr. Mk. 1.50.

Jul. Hainauer, Breslau.

C. Reinecke, op. 21. Polonaise. Pr. Mk. 1.50.

J. Schuberth & Co., Leipzig.

Anregung und Unterhaltung.

Einen sehr [illegible] reichen Rückblick [illegible] des Opernlebens gewinnen wir aus einem Artikel von Nic. Fin[illegible] im Heft 12 der Zeitschrift der Int. Mus.-Gesellschaft. [illegible] das [illegible] sagen. Die Kaiserlichen Theater in Petersburg und Moskau sind in der Pflege der neuen Werke [illegible] nationalen Musik im Rückstand. [illegible] Programmen finden sich Rubinsteins „Dämon", Tschaikowskys „Onegin" und „Pique Dame", [illegible] Werk von Rimsky-Korsakoff, Dargomyzsky und Serow [illegible] Glinkas Oper [illegible] für [illegible] Petersburger Bühne [illegible] Der Sarazin [illegible] ebenso wie Smetanas Dalibor [illegible] wieder [illegible] Seite [illegible] besonders [illegible] Musik [illegible] russische Musik [illegible] auf letzteren 21 verschiedene Werke [illegible] Komponisten aufgeführt [illegible] Tschaikowsky, Rimsky-Korsakoff [illegible] Serow [illegible] Von den Wagner'schen Werken [illegible] bisher nur Lohengrin und Tannhäuser [illegible] Tristan und Isolde wurde im Petersburger Hoftheater 1898 zum ersten Mal aufgeführt und in der letzten Saison in russischer Uebersetzung [illegible] das Werk hat aber [illegible] Kritik [illegible] gefunden [illegible] Komponist [illegible] Kritiker [illegible] Cui [illegible] Tristan. Die Schwatzhaftigkeit ist im Tristan bis zur Spitze getrieben. Die [illegible] Frauen sind so [illegible] Klageweiber, dass im Vergleich zu ihnen [illegible] geschwätzige Wotan in der Telegramm-Sprache [illegible] im 2. Akt [illegible] sich das [illegible] mit dem Wagner den [illegible] hat. [illegible] sitzen auf einer Bank [illegible] und sie [illegible] Wagner [illegible] echte Musik [illegible] Kantilenen [illegible] klarer Form [illegible] Wagner [illegible] Wort [illegible] Wagner [illegible] Oper [illegible] Wagners Opern sind eine [illegible] Opfer [illegible] selbst

geworden ist, weil ihr höchst wahrscheinlich seine Töne ohne jeden Inhalt als wirkliche Musik, seine Langweiligkeit für göttliche Kunst und jede Note als Gold schätzte. Wie gern möchte ich meine Landsleute vor der gefährlichen Bekanntschaft der Wagnerianischen Seuche dringend warnen. Wer sein leeres Geschwätz liebgewonnen, wird der wirklich echte Musik aufhören zu lieben.

Herr Findeisen schliesst dazu, dass ebenso wie eine lange Zeit verstreichen musste, ehe das russische Publikum sich an Tannhäuser und Lohengrin gewöhnte, so würde sich auch mit der Zeit die richtige Werthschätzung der anderen grösseren Tonwerke des deutschen Meisters einstellen. Dass die neue Direktion des Kais. Theaters auf solches Kurren unserer Kritik nicht zu viel Gewicht legt, beweist die eingehende Einstudierung der Walküre für nächste Saison. In Moskau erlebte es in der letzten Saison der „Siegfried" zu einer einzigen Aufführung. — Der Verfasser kann trotzdem das Facit ziehen, dass die italienische Oper mit italienischen Sängern langsam aus der Mode kommt. Nur in Petersburg und Odessa hat sie noch eine Stätte, dagegen finden russische Sänger mehr und mehr die Bühnen und russische Komponisten kommen mit ihren Werken zu Wort. Er hofft, dass auch die Zeit für Deutschlands grosse und geniale Werke noch kommen wird.

Vereine.

Berliner Musik-Lehrer und Lehrerinnen-Verein.

In der Dezember-Sitzung des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen hielt Herr Dr. Wilhelm Kleefeld einen hochinteressanten Vortrag über „Peter Cornelius, sein Wert als Tondichter." Er schilderte ausführlich und in fesselnder Darstellung den Lebensgang sowie den persönlichen und künstlerischen Charakter dieses feinsinnigen Lyrikers, der für Poesie und Musik gleicherweise begabt war und dessen Schöpfungen noch lange nicht genügend bekannt und anerkannt sind. Bei einzelnen Punkten seiner Lebensgeschichte las Herr Dr. Kleefeld die reizvollen Gedichte, welche Cornelius bei diesen Gelegenheiten verfasste, andererseits war der Vortrag mit reichlichen und trefflich ausgewählten Gesangsnummern ausgestattet, die der Mitwirkung der Damen Clotilde Köster und Käte Ravoth und der Herren Eugen Brieger und Fritz Lindemann (Begleitung) zu verdanken waren. Die zahlreiche Versammlung folgte den Darbietungen mit Spannung und spendete wärmsten Beifall.

Musik-Sektion
des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Musikgruppe Halle veranstaltete im November ihren ersten historischen Musikabend, an welchem Vokal- und Klavier-Werke von Bach und Händel zum Vortrag gelangten.

In der Königsberger Gruppe hielt im Oktober Herr Professor Volkening einen Vortrag in der Schlosskirche über den Bau der Orgel mit erläuternden Orgelvorträgen aus alter und neuer Litteratur.

In der Berliner Gruppe hält am 8. Januar Herr Professor Dr. Georg Thouret einen Vortrag über „Musik am brandenburgisch-preussischen Hofe um 1700."

Briefkasten.

Direktion d. Musikschulen Kaiser, Wien. Sie erfahren Näheres über die Schlüssel-Patentklaviatur bei dem Erfinder derselben, Herrn Paul Schütz, Magdeburg, Breiteweg 2.

Frls. A. S., Leipzig, E. R., Mannheim, J. C., Bromberg. Nur der Verlag wechselt, die Tendenz der Zeitung bleibt unverändert, ebenso führt dieselbe Redaktion weiter.

An K. M. B., Zwickau. Ich würde den Artikel gern aufnehmen, bin aber derart mit Stoff versehen, dass ich Ihnen über den Termin des Abdrucks verlangtes kein Versprechen geben kann.

Druckfehler-Verbesserung. Auf der Titelseite der vorigen Nummer muss es auf der fünften Zeile statt Paul Ernst — Ernst Paul heissen.

Alle für die **Redaktion** bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte*), Bücher, Musikalien pp. werden unter der Adresse **Frl. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3** erbeten.

Alle die **Versendung** und den **Inseratentheil** betreffenden Zusendungen sowie Gelder sind an die Verlagsgesellschaft **Harmonie** in **Berlin W., Kronenstr. 68/69** zu adressiren.

***) Allen unverlangten Manuskripten ist, wenn Rücksendung verlangt wird, das Porto hierfür beizufügen.**

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

●●● Endlich kann man lose Notenblätter sicher auf die Pulte stellen. ●●●

KEMPE'S

Neuheit

Neuheit



Notenblatthalter

D. R. G. M. 124925

ermöglicht durch Heben des Bügels, dass ungebundene Musikalien wie geheftet sich schnell und sicher wenden lassen ohne herunter fallen zu können, daher unentbehrlich am Piano Notenpult etc

Keine Beschädigung der Notenblätter

Preis Format 52×36 ctm. Mk 3,50.
„ „ 28×36 „ „ 2,75.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen u. direkt von den alleinig Fabrikanten

Kempe & Meiners, Bremen 4.

— Tüchtige Vertreter an allen grösseren Plätzen gesucht. —

Sofort zu gebrauchen!

Ohne jede Anbringung!

Werke von Hector Berlioz

für zwei Pianoforte zu vier Händen übertragen von

Otto Singer.

Benvenuto Cellini. Ouverture . . . . ℳ 6.—.
Le Carneval romain. Ouverture . . . . . ℳ 6.—.
Romeo et Julietta. Symphonie Nr. 1 Grande Fête chez Capulet ℳ 7.50.
Nr. 2 Scène d'amour ℳ 4.50 Nr. 3 La Reine ℳ 7.50
(Zur Aufführung genügt ein Exemplar)

Hector Berlioz' Leben und Werke von Louise Pohl. Mit Portrait und Facsimiles. Gr. 8° Geheftet netto ℳ 4.—, gebunden netto ℳ 5.—.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianofortefabrikant
Sr. Maj. des Königs und Kaisers
Berlin W., Potsdamerstr. 22b.

Flügel und Pianinos

Fabriken Barmen Schwelm Köln.

Alle Musik ...



Verlag Praeger & Meier.
Bremen, ...

Eichelberg'sches Conservatorium

Direktor **Fritz Masbach**

I. Berlin: Charlottenstr. 2..
II. Charlottenburg: Rankestrasse 31

Vollständige Ausbildung in allen Fächern der Musik.

— Eintritt jederzeit. —

Sprechzeit

Am 1. Januar tritt der Kgl. Kammersänger **Paul Bulss** als Lehrer für Sologesang, Oper und Concert, ein.

Am 1. Januar beginnt ein neuer Cursus für Musiklehrerinnen und Lehrer in der **Theorieklasse.**

Verantwortlicher Redakteur: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag und Expedition: Verlagsgesellschaft „Harmonie“, Berlin W., Kronenstr. 68/69.
Druck von J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 1[illegible].

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L. V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jedes Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. [illegible]) [illegible] Mk., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung [illegible] M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie von der Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin W., [illegible] zum Preise von [illegible] für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 2. | **Berlin, 15. Januar 1901.** | **XXIV. Jahrgang.**

Felix Weingartner.

Ein Beitrag zur Würdigung eines Künstlers.

Von

Ferdinand Pfohl.

(Schluss.)

Er macht die Musik nicht [illegible], sondern sie hat ihre eigene durchaus selbständige Wirkung [illegible]. Wenn demnach auch die symphonische Dichtung Weingartners den Beweis der inneren Nothwendigkeit ihrer Existenz nicht zu erbringen vermag, so zeigt diese Musik doch andererseits, dass ein feiner und genialer Kopf Kunstwerke von schöner Stimmung und edlen Formen zu schaffen vermag, auch wenn die schöpferische Phantasie lediglich durch äussere Reize in Schwingungen gesetzt wird. Sie zeigt ferner, dass es nicht nothwendig ist, dass unsere Erlebnisse seelische Katastrophen und immer blutende Wunden sein müssen, damit [illegible] sich ein künstlerischer [illegible] vollziehe.

Weingartners symphonisches Gedicht ist aber trotzdem keine Dekorationsmusik, wie man vielleicht glauben könnte, kein Tongemälde aus flüssigem Klang und rinnenden Farben geformter Bilderreihen, der sich um die phantastische Szenerie Böcklins und seine Gestalten legt. Weingartner führt vielmehr den Hörer in den Hintergrund der malerischen Dichtung Böcklins. Die Szene, die der Maler in einem Momentbild festgehalten hat, gestaltet Weingartner lebensvoll aus. Er zeigt alle diese schönen und fabelhaften Gestalten [illegible] des Bildes [illegible] in der Bewegung, wir öffnen einen Blick in das Privatleben dieser Seligen, wie auf ihren Gefilden [illegible] Reigen [illegible] und verzückte Hymnen anstimmen. Weingartner malt sein Bild, wie es Meister Böcklin gemalt, mit Farben von tiefer Leuchtkraft [illegible] seine Sprache [illegible] sattes [illegible]. Eine Instrumentationsleistung ersten Ranges [illegible] Werk [illegible] Klangreiz [illegible] Pastorale [illegible] Frieden [illegible] seligen Friedens [illegible] [illegible] In der Mitte [illegible] seines Werkes hat Weingartner [illegible] graziöse [illegible] Tanzweise gestellt, aus der sich leicht beschwingt ein Reigen seliger Knaben entwickelt [illegible]

die Zusammenführung mehrerer breit ausgeführter melodischer Motive. In dem Es-dur-Satz, die einzelnen Themen lösen sich von einander mit vollkommener Plastik, in Gruppen von antikem Anstand der Haltung. Und wie schön, wenn ein Chor von Posaunen und Trompeten in die Feierlichkeit dieses Idylls mit erhabenem Hymnus hineinklingt!

Ein geistreiches Werk. Vielleicht etwas zu gedehnt in seinen Proportionen, zu lang gesponnen in seiner Thematik. Aber interessant, wo man es packt, fesselt es durch seine kontrapunktischen Kombinationen, durch den Libellen-Flügel-Kolorit und den milden Opalglanz seiner Stimmung.

Es ist leider nicht möglich, im Rahmen einer Skizze auch die Opern und die Lieder Weingartners einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen. Als Liederkomponist darf Weingartner auf ganz besondere Beachtung Anspruch erheben. In seinen zahlreichen Liedern offenbart sich hohe lyrische Begabung und tief poetisches Gemüth. Frischer Humor und edler Formensinn. Stücke von feinster Originalität und Lieder von fortreissendem Schwung wechseln mit Stimmungsstücken voll Zartheit und poetischem Zauber. Seine Liederhefte zeigen den Lyriker und Tonpoeten Weingartner in seiner ganzen Liebenswürdigkeit.

Von seinen Opern war es nur einer, dem „Genesius“, beschieden, ihre Lebenskraft, ihre dramatische Energie zu erproben. Und dieser bejubelte und verspottete Genesius hat seinem Schöpfer das kaum gelehrt, dass der Weg des dramatischen Komponisten ein Weg über Dornen und Mühsal ist. Als Weingartner den Genesius — vor einigen Jahren — an der Berliner Hofoper zur ersten Aufführung brachte, an der Stätte seiner ruhmreichen Wirksamkeit, musste der hochbegabte Künstler eine bittere Enttäuschung erleben. Das Werk wurde das Opfer einer beleidigenden Indolenz und feindseliger Parteipolitik. Weingartner rettete sein Werk vor den Gefahren der Oeffentlichkeit, indem er es zurückzog. Er holte sich [illegible] dieser eine Genugthuung für die Berliner Misshandlung in Mannheim, wo Genesius schon 18[illegible] einen vollständigen Triumph feierte, der sich wieder darauf wiederholte, als in der süddeutschen Stadt ein Musikfest des Tonkünstler-Vereins gefeiert wurde. Genesius ist ein in hohem Maasse wirksames Werk. Es stützt sich auf eine Handlung, die ein allgemein menschliches Interesse erregt, ihre Gegensätze holt sie aus dem welthistorischen Konflikt zwischen Christen und Heidenthum, dem Cäsarenwahn und dem sinnlichen Prunk einer wollüstigen Kultur stellt sie die transcendentale Himmelssehnsucht des christlichen Ideals gegenüber. An düstere Bilder christlicher Kultusmysterien in schauerlichen Gewölben, von Katakombenluft umwittert, reihen sich Szenen voll Glanz und Licht. Wir sehen strahlende Aufzüge, Tänze von Satyrn und Faunen, die gesättigt sind mit der glühenden Erotik eines antik-heidnischen Götterkults. Ein Drama von heissgeschwelltem Leben, von lebendigstem Pulsschlag! Man hat es der Musik Weingartners zum Vorwurf gemacht, dass sie ganz und gar aus dem Kulturkreis des Wagnerischen Musikdramas herausgewachsen ist. Wenn schon auf diese ihre Heimathsphäre im Sinne eines Tadels hingewiesen wurde, wenn man den Erfinder Weingartner kritisirte, so musste man doch wenigstens dem Künstler Gerechtigkeit widerfahren lassen. Man darf es aussprechen, dass die Genesiusmusik in ihrem künstlerischen Geist, in der Aristokratie ihres Charakters und als Meisterstück prachtvoller Instrumentation hoch emporragt über die Opernfabrikware und selbst über manche von den erfolgreichen Musikdramen der letzten Jahre. Sie ist die Arbeit eines eminenten Künstlers, die künstlerische Entäusserung eines glänzenden Geistes. Aber das war vielleicht ihr Unglück. Denn der Blitz schlägt eben nur in solche Bäume, deren Wipfel über die anderen hinausragen und die hohen Bäume sind es zuerst, an deren Wurzel der Holzhacker seine Axt anzulegen pflegt. Und Holzhacker dieser Art haben wir auch in unseren deutschen Wäldern genug.

Wenn dem guten Faust seine zwei Seelen sonst Verdruss zu schaffen gemacht haben, bevor er sich den Teufel verschrieb, unsere Vier-Seelen-Männer sind glücklicher als er, weil ihre vier Seelen in einem wohlgestimmten Quartett harmoniren. Grundfähigkeiten verschiedener Art, die einem einzigen Zweck dienen, auf einen Mittelpunkt gerichtet sind. Diese Grundfähigkeiten des schaffenden Künstlers, der interpretirenden Besonnenheit, wie ihrer der Dirigent bedarf, die Potenzen des Dichters und des Denkers, wir sehen sie in der Erscheinung Weingartners zu hoher Entwickelung gelangt und in schöner Harmonie verbunden. Und diese vier Mächte stehen dem Künstler zur Seite, seines Winkes gewärtig. Hiesse es nicht, den Neid der Götter herausfordern, und wüssten wir es seit Salomo nicht, dass Wissen Schmerz macht — jedes Wissen, auch das künstlerische und das Wissen des Herzens — so möchte man Felix Weingartner einen Glücklichen nennen.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

II. Ueber die Mängel im Unterrichtswesen.

Von

Professor Dr. Otto Klauwell.

Sehr geehrte Redaktion.

Ihrer Aufforderung, in der von Ihnen neuerdings wieder lebhaft angeregten Frage einer anzustrebenden Staatsprüfung für Klavier-Lehrer und Lehrerinnen auch meine Meinung zu äussern, komme ich mit Vergnügen nach, wenn ich mir auch bewusst bin, zu dem schon vielfältig in Fachzeitungen erörterten Gegenstand kaum etwas wesentlich Neues beibringen zu können. Dass zur sozialen, wie materiellen Hebung des durch das musikalische Proletariat immer mehr an die Wand gedrückten soliden Klavierlehrerstandes etwas Durchgreifendes geschehen müsse, darüber sind sich alle Einsichtigen einig. Es fehlt bisher durchaus an einer Handhabe für das Klavierunterricht suchende Publikum, den mit genügendem Können und Wissen ausgestatteten Lehrer von dem gewissenlosen, den Klavierunterricht nur als einträgliches Geschäft betrachtenden Ignoranten unterscheiden zu können. Wäre die musikalische Durchschnittsbildung der heutigen Generation so viel gründlicher geartet, als sie es leider ist, so hätte ein solcher künstlerischer und pädagogischer Tiefstand eines grossen Theils der heutigen Lehrerschaft überhaupt nie Platz greifen können. Dieser allgemeine musikalische Bildungsgrad ist aber doch wieder nur die nothwendige Frucht früher ausgestreuten pädagogischen Samens, und so sehen wir uns hier in einen circulus vitiosus verwickelt, der deutlich genug auf den Punkt hinweist, wo der Hebel einer wirksamen Besserung der gegenwärtigen Verhältnisse anzusetzen ist. Es sind nicht nur die Künstler, denen die Würde der Kunst in die Hand gegeben ist, sondern in vielleicht noch verantwortungsvollerem Grade die Lehrer der Kunst, insofern sie in ihrer Gesammtheit, einer ganzen Zeit hinsichtlich ihres Verständnisses und ihrer Stellungnahme zu den grossen Kunstwerken der Gegenwart und der Vergangenheit die Signatur aufzudrücken berufen sind. An dieser hohen Aufgabe ist aber jeder einzelne Lehrer, auch der in den unscheinbaren Anfangsgründen der Kunst Unterrichtende, in gewissem Maasse betheiligt. Denn wie ein Kunstwerk nur vermöge korrekter und sinnentsprechender Wiedergabe in die Erscheinung zu treten und seine Wirkung auf den Hörer zu äussern vermag, so müssen uns auch die unscheinbarsten Schritte auf dem Wege zur echten Kunstfertigkeit bedeutend genug erscheinen, um dem darin Unterweisenden den Rang eines unentbehrlichen Mitarbeiters an der Gesammtaufgabe der Kunst zu verleihen. Auf die Erziehung eines seiner idealen Aufgabe gewachsenen Lehrerstandes, sowie auf die Auswahl derartiger Lehrkräfte von Seiten des Publikums kann daher niemals zuviel Gewicht gelegt werden.

Wie liegen nun die Verhältnisse in Wirklichkeit? Die Musik ist nicht nur die herrschende Kunst der Gegenwart geworden — wogegen an sich nichts einzuwenden wäre — sie ist sogar zur Modekunst herabgesunken. Nicht aus Begeisterung für die eigenartige, mit keiner anderen zu vergleichenden Schönheit der musikalischen Kunst wird heute vielfach Musik gelernt und ausgeübt, sondern weil es Mode ist, musikalisch zu sein und zu musiziren. Nicht nur die für Musik Begabten werden dazu herangezogen, sondern jedes Kind wird, gleichviel ob es Lust und Talent zeigt oder nicht, häufig sogar gegen seinen Willen zum Klavierunterrichte gezwungen. Die Folge davon ist ein ins Ungemessene getriebener Bedarf an Lehrkräften, dem durch eine in leichtfertigster Weise unternommene Zuwendung zum musikalischen Lehrberufe von Seiten unberufenster Elemente sofort entsprochen worden ist. Noch verschlimmert werden diese Verhältnisse durch die nicht auszurottende Meinung vieler Eltern, dass ein „billiger“ Lehrer für den Anfangsunterricht gut genug sei und ja später immer noch durch eine „bessere“ Lehrkraft ersetzt werden könne. Hierdurch wurde den mit der Devise billig und schlecht arbeitenden Lehrern ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet, zugleich aber dem leistungsfähigen Lehrerstande das Arbeitsfeld in entsprechendem Maasse gekürzt. Und so erleben wir es heute, dass die Mindestfordernden, deren pädagogische Leistungen nicht = 0, sondern unter 0 stehen, weil sie den Schüler nicht nur nicht vorwärts, sondern sogar auf Irrwege führen, sich vielfach einer ausgedehnten und blühenden Praxis erfreuen, zum Schaden nicht nur des pädagogisch wirklich befähigten Theils ihrer „Kollegen“, sondern auch zum Schaden der ihnen in die Hand gegebenen Zöglinge, die leider erst zu spät zu der Erkenntniss kommen, dass ihre Ausbildung verfehlt und das Versäumte nur mit grosser Mühe, in vielen Fällen überhaupt nicht mehr nachzuholen ist. Dass diese ungesunden Verhältnisse in absehbarer Zeit von selbst einem Heilungsprozess entgegengehen sollten, ist vor der Hand nicht anzunehmen, und ich neige daher ebenfalls zu der Ansicht eines grossen Theils der Musiklehrerschaft, dass nur von oben herab durch eine gesetzliche Regelung des Musikunterrichtsbetriebes eine wirksame Abhülfe geschaffen werden könne. Ich verhehle mir jedoch nicht die grossen Schwierigkeiten, die sich einem solchen gesetzgeberischen Vorgehen des Staates entgegenstellen. Der häufig beliebte Vergleich der Kunstlehrverhältnisse mit denen auf wissenschaftlichem Gebiete ist meines Erachtens nicht wohl angängig. Auch in den Wissenschaften ist es, wie in den Künsten, niemand verwehrt

Privatunterricht zu ertheilen. Nur entspringen aus einem solchen Unterricht, wenn er nicht von einer staatlich geprüften Lehrkraft ausgeht, für den Schüler keinerlei Rechte auf eine etwaige spätere staatliche Anstellung. Auf musikalischem Gebiete, auf dem es heute wenigstens Staatsstellen nur in verschwindend geringer Zahl [illegible] fällt somit auch der auf ihre Erlangung gerichtete Zweck der Ausbildung und damit das Interesse des Staates, gesetzgeberisch in die Verhältnisse des musikalischen Unterrichts einzugreifen. Wollte sich aber der Staat dennoch aus reinem Interesse für eine gedeihliche Weiterentwicklung der musikalisch-künstlerischen Verhältnisse in der gewünschten Weise ins Mittel schlagen, so würde er bei der Verwirklichung seiner Absichten auf eine Schwierigkeit stossen, die im Folgenden begründet ist. Es giebt zweifellos eine grosse Anzahl Lehrer und Lehrerinnen, die selbst keine hervorragenden Spieler ihres Instruments, aber im Besitze alles erforderlichen Wissens und mit ausgesprochenem Lehrgeschick begabt, sehr wohl im Stande sind, einen Anfänger auf den richtigen Weg zu bringen und ihm für die späteren Stadien seiner künstlerischen Entwickelung eine sichere Grundlage zu verschaffen, ohne doch seine Ausbildung über eine bestimmte engere oder weitere Grenze hinausführen zu können. Andere Lehrer dürften vermöge ihres höherstehenden eigenen Könnens und ihrer ferneren ästhetischen Bildung ihre Zöglinge nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ auf eine beträchtlich höhere Stufe technischer Leistungsfähigkeit und musikalischer Einsicht zu bringen sich geeignet erweisen. [illegible] jedoch im Stande zu sein, den letzten künstlerischen Ausreifungsprozess des Schülers herbeizuführen, der mit dem Bewusstsein [illegible] kann, wie die Wechselbeziehungen zwischen Technik, Auffassung und Vortrag [illegible] klassische Leistungen, die in ihren kleinsten Zügen davon durchdrungen, erst dadurch den Stempel künstlerischer Vollendung gewinnen. Für diese Aufgabe bedarf es einer Lehrkraft mit umfassendem Gesichtskreis und eines pädagogischen Scharfblicks, wie ihn nur der Vollbesitz eigener vollendeter Künstlerschaft im günstigsten Falle zu verleihen vermag. Wenn wir aus diesen Erwägungen heraus schon drei Kategorien von Lehrern feststellen müssen, deren jeder in ihrer Art das Recht des musikalischen Unterweisens wird zugesprochen werden müssen, so stellt sich diese Zahl in Wirklichkeit als weit grösser heraus, [illegible] sich die mannigfaltigste [illegible] an Wissen und Können, quantitativ verschiedenartigste [illegible] umfasst, und die Grenze vielfach ineinander überfliessen. Wie soll nun der Staat dieser Verschiedenartigkeit unter diesen zum Unterricht im [illegible] berechtigten Lehrer Rechnung tragen? Soll er [illegible] etwa [illegible] einen Kursus [illegible] oder soll er, wie es bei den wissenschaftlichen Lehranstalten der Fall ist, Diplome mit verschiedener Berechtigung ausstellen, die sich [illegible] auf die verschiedenen Klassen des Gymnasiums, [illegible] auf die verschiedenen Stufen der pädagogischen Ausbildung zu erstrecken hätten? Für öffentliche musikalische Lehranstalten wäre die Durchführung dieses Gedankens wohl denkbar, wenn auch viel schwerer zu verwirklichen, als an wissenschaftlichen Anstalten. Wie aber beim Privatunterricht, dessen unhaltbare Verhältnisse doch in erster Linie die Anregung zu der ganzen in Rede stehenden Bewegung gegeben haben? Hier wäre eine derartige Klassifikation der musikalischen Lehrkräfte völlig unthunlich und auch ohne Wirkung, da ein unbefugtes Hinübergreifen eines Lehrers aus der ihm zugewiesenen Sphäre in die ihm versagte höhere sich jeder Kontrolle entzöge.

Es bleibt somit, nach meinem Dafürhalten, nur Ein Ziel übrig, das zugleich erstrebenswerth und ohne besondere Schwierigkeiten zu erreichen sein dürfte: eine staatliche Prüfung aller derjenigen, die in irgend einem Zweige der musikalischen Kunst Elementar-Unterricht ertheilen wollen. Als Prüfungs-Behörde würden die namhaftesten Konservatorien, in erster Linie die vom Staate selbst unterhaltenen oder unterstützten musikalischen Lehranstalten heranzuziehen sein. Durch solche, nach einem sorgfältigst erwogenen Programme abzuhaltende Prüfungen würde zunächst, worauf es in allererster Linie ankommt, die Spreu vom Weizen gesondert werden. Den Weizen selbst [illegible] dann zunächst zu einem [illegible] befähigten Elemente [illegible] nach ihren eigenen künstlerischen und pädagogischen Leistungen zu klassifiziren und für jeden [illegible] Fall die geeignete Lehrkraft auszuwählen, mag dann getrost der eigenen Einsicht des musikalischen Publikums überlassen bleiben, von der man aber hoffen darf, dass sie der Vorbildung derselben ungeeignete Elemente [illegible] wenigstens auf dem Gebiete des Unterrichts für immer entzogen, einer allmählichen Gesundung und Erstarkung entgegengeführt wird.

Mit der Bitte, meine kurzen Ausführungen nur als Material zu weiteren fruchtbaren Erörterungen entgegennehmen zu wollen,

Hochachtungsvoll ergebenst
Dr. Otto Klauwell.

[illegible] mit dem Kölner Konservatorium verbundenen Seminar für Klavierlehrer [illegible] eine Prüfung der Seminaristen behufs Erlangung eines Befähigungszeugnisses als Lehrer auf dem Klavierspiel [illegible]. Hier müssen ganz bestimmte, nach oben abgegrenzte Gebiete der klassischen und nachklassischen Musik, sowie selbstverständlich die gesammte elementare Technik und die hervorragendsten Etudenwerke [illegible] durchgearbeitet, praktisch [illegible] nachgewiesen werden. [illegible] Vom-Blattspiel [illegible] des Klavier-Unterrichts [illegible] Theorie der Musik [illegible] aus der Lehrerfahrung [illegible] geeignete Aufgaben [illegible]

die Beherrschung der Harmonie- und Modulationslehre Seitens des Prüfungs-Kandidaten unzweideutig hervorgehen, die angewandte Musik und Harmonielehre, wie sie in dem in der Chorschule des Konservatoriums vorgetragenen Lehrstoff praktisch niedergelegt erscheint.

Zustimmende Schreiben auf den einleitenden Artikel gingen der Redaktion bereits ein von den Herren:

Prof. Ernst Rudorff, Berlin.
Prof. Robert Radecke, Berlin.
E. W. Fritzsch, Redakteur d. Musik. Wochenblattes, Leipzig.
Prof. Jul. Stockhausen, Frankfurt a. M.
Dr. Hans Schmidkunz, Berlin.
Ed. Rochlich, Redakteur d. Neuen Zeitschrift f. Musik, Leipzig.
Prof. R. Palme, Magdeburg.
Prof. Heinr. Hofmann, Berlin.
Direktor C. Hage, Bamberg.
Prof. Alexis Hollaender, Berlin.
Direktor Paul Lehmann-Osten, Dresden.
Adolf Ruthardt, Leipzig.
Ludwig Riemann, Essen.
Direktor Gustav Lazarus, Berlin.
Direktor Franz v. Hennig, Berlin.

In einer persönlichen Unterredung mit Prof. Dr. Joseph Joachim versprach auch er die obige Angelegenheit bei einer Petition zustimmend zu unterstützen.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Der Beginn des neuen Jahres hat in unserem Konzertleben die Klavierkunst stark in den Vordergrund gerückt. Fast täglich finden ein, oder auch zwei Klavierabende statt, wobei die zunehmende Betheiligung des Auslandes, im besondern Frankreichs, sich auffällig bemerkbar macht. In den jüngstvergangenen Tagen haben allein vier hervorragende Pianisten um die Palme gerungen: von französischer Seite Pugno und Risler, von deutscher Reisenauer und Busoni. So wenig es nun angebracht ist, verschiedene Individualitäten gegen einander auszuspielen, wo es gilt, ein objectives Urtheil zu gewinnen und jedem Einzelnen möglichst gerecht zu werden, so förderlich kann es unter Umständen sein, sich an bedeutenden Beispielen nationale Unterschiede, die ganze Gruppen von Künstlern betreffen, klar zu machen. Sicherlich ist das französische Klavierspiel vom deutschen generell verschieden, und wir müssen es unsern Gästen Dank wissen, dass wir durch vergleichende Studien von ihnen lernen können.

In Frankreich ist zunächst, weit mehr als in Deutschland, die Lehre und vor Allem das Vorbild Chopins von Einfluss gewesen. Einer Generation von Klavierspielern hat ferner der Konservatoriumsprofessor Zimmermann, der Schwiegervater Gounods, die künstlerische Direktive gegeben; auch der geniale Alkan, dessen Etüden neulich Busoni spielte, ist hier mit in Betracht zu ziehen. Eine dominierende Persönlichkeit, wie in Deutschland Liszt und für das Orgelspiel in Paris Benoist war, hatte Frankreich auf klavierpädagogischem Gebiete nicht aufzuweisen, aber dennoch entwickelte sich eine deutlich erkennbare Tradition. Von Saint-Saëns und Diémer bis zu den jüngsten Pianisten kann man die Beobachtung machen, wie die saubere Ausarbeitung des Technischen als unerlässliche Vorbedingung aufgefasst wird. Es zeigt sich darin dieselbe Eigenthümlichkeit der Romanen, die auf produktivem Gebiete sich als Formsinn bekundet. Diese Klarheit der Darstellung und ein geschmackvolles Masshalten ist mehr oder minder für alle französischen Klavierspieler bezeichnend. Auch unsere deutschen Pianisten streben natürlich in der Theorie nach äusserster Vervollkommnung der Technik und mehr als einer hat darin das Höchste erreicht; im Allgemeinen aber gehen sie nicht mit der gleichen Delicatesse vor, und zwei Dinge spielen ihnen bei der Verwirklichung ihrer Absichten nicht selten einen Streich. Das ist die Vorliebe für den „grossen" Ton, der um jeden Preis erzeugt werden soll, und dann die Sucht nach genialer Auffassung des vorzutragenden Tonstückes. In Deutschland ist die Weimaraner Schule fast zur Alleinherrschaft gelangt; gerade in ihr aber macht sich das eben Gesagte geltend. Auch von den Besten wird dem Flügel zuweilen mehr abverlangt, als er seiner Natur nach herzugeben vermag, und über allgemein musikalischen Gesichtspunkten wird das rein Klaviermässige nur zu häufig vergessen. In Deutschland treibt endlich der Individualismus üppige, aber auch oft recht sonderbare Blüthen. Der Franzose ist in der Musik, wie überhaupt in seinem Kunstschaffen, weit mehr an feste Traditionen gebunden und gelangt dadurch leichter auch in der Wiedergabe zu einem ausgeprägteren Stil. Freilich hat das auch seine Schattenseiten. Erst kürzlich wurde die nahe Verwandtschaft, die sich zwischen Tradition und Schablone herausstellte, in einem Pariser Blatte scharf gegeisselt. Der

Kapellmeister der Oper, so hiess es dort, hätte eines Tages zu seiner Verwunderung bemerkt, dass die Orchestermusiker allen Vortragszeichen ihrer Stimmen genaue Beachtung schenkten, statt wie gewöhnlich Alles mezzoforte zu spielen. Ernstlich habe er darauf seine Leute verwarnt, solch Beginnen künftig zu unterlassen, es sei unstatthaft sich um die Willensäusserungen des Komponisten zu kümmern, sie hätten sich lediglich an die „Tradition“ zu halten. Das ist natürlich nur ein Scherz, aber seine Satire ist nicht unberechtigt. Im Allgemeinen wird man nun die aufgeworfene Frage etwa dahin entscheiden können: bei den glänzendsten Vertretern des deutschen Klaviervirtuosenthums, die eine bedeutsame Persönlichkeit einzusetzen haben, finden wir bei gleicher Meisterschaft mehr Innerlichkeit und Grösse der Auffassung, bei den Franzosen ist wiederum der Durchschnitt, das Typische ihres Klavierspiels erfreulicher, weil es auch bei minderer Fruchtbarkeit der Phantasie doch immer die Klarheit des Gestaltens und das glückliche Anpassen an den Charakter des Instrumentes zu wahren weiss.

Raoul Pugno, der am 5. Januar im Beethovensaale sein erstes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester gab, ist ein echter und würdiger Repräsentant seines Landes, und man begreift den starken Erfolg, den er beim Publikum davontrug. Pugnos Spiel ist nicht immer der Träger einer besonders tiefen oder unanfechtbaren Auffassung, entbehrt aber keineswegs eines grossen Zuges, wie der Vortrag des Grieg'schen A-moll-Konzertes bewies. Vorwiegend gewinnt man allerdings den Eindruck des Eleganten, Geistreichen und Liebenswürdigen, aber es ist doch nur ein zurückgehaltenes Temperament, das gelegentlich um so stürmischer hervorbricht. Und immer bleibt Pugno geschmackvoll, sowohl in der Phrasirung wie in der Art, seine in jeder Beziehung meisterliche, ungemein ausgeglichene Technik glänzen zu lassen. Die eigenartigste Leistung war an jenem Abend das C-moll-Konzert Beethovens. Ein zweites Konzert wird den interessanten Künstler noch von anderer Seite zeigen. Sein Landsmann Edouard Risler, der uns längst kein Fremder mehr, ja halb und halb zu uns gehört, war der Solist des VI. Philharmonischen Konzertes. Bei ihm ist französisches und deutsches Wesen gemischt. Sein Aufenthalt in Deutschland und der Verkehr mit unserer Musikwelt hat ihn offenbar beeinflusst; neben der nie verwischten, kraftvollen Technik, der feinen Ausmalung aller Details finden sich Züge, die mehr mit dem Germanischen seiner äusseren Erscheinung übereinstimmen. Noch ist das Alles aber nicht gänzlich durchgearbeitet, noch nicht völlig zu einer Einheit verschmolzen. Deshalb erhält man von Risler recht verschiedene Eindrücke. Seine Darstellung der Schubert'schen Wandererphantasie war grosszügig und tief empfunden. Reichlich langsam, doch mit ergreifender Feierlichkeit stimmte er den Gesang des Mittelsatzes an, die feinfühlige Abschattirung des Tones, die Kunst des Klingenlassens wurden mit Recht bewundert.

Alfred Reisenauer feierte an seinem vierten, ganz Liszt gewidmeten Abend die stärksten Triumphe. Bei diesem Künstler erscheinen die Excentricitäten der Weimarer Schule gemildert, gleichsam verklärt durch ein tiefgründiges Musikerthum, das das Temperament des Virtuosen in ihm zügelt. Und gerade beim Vortrag der Liszt'schen Originalwerke und Transkriptionen konnte man dieser Wohlthat so recht inne werden. Reisenauer warb der Musik seines Meisters Freunde selbst in ganz anderen Lagern als dem unbedingter Parteigänger.

Ferruccio Busoni spielte am 8. Januar und hatte sich diesmal ein eigenartiges Programm zusammengestellt. Wie schon erwähnt, brachte er den alten Etüdenmeister Alkan, den der Zettel in übertriebener Weise als wohl bedeutendsten Klavierkomponisten Frankreichs feierte, in die Erinnerung. Rubinsteins wenig erfreuliche G-dur-Variationen leiteten den Abend ein, der in seinem weiteren Verlaufe noch zwei Bearbeitungen des Konzertgebers (Bachs Orgeltoccata in D und Liszts Mephisto-Walzer) sowie einige „erste Ausgaben“ Liszt'scher Stücke brachte. Des Interessanten gab es genug darunter, aber leider beeinträchtigte mehr denn je der Alles verhüllende Pedalgebrauch des Spielers den Genuss des Hörers. Busoni schwelgte in einer Tonfluth, die durch ihre Mächtigkeit imponirte, der jedoch ein empfindsames Ohr auf die Dauer nicht standzuhalten vermag. Busoni ist ein grosser Könner und ein ernster, nachdenklicher Künstler, er ist sich der erzeugten Tonwirkungen offenbar garnicht mehr bewusst. Die Wahl der Stücke zum Theil wenigstens, die Art ihrer Ausführung, das weist Alles weit über das Klavier hinaus, das ist durchaus orchestral gedacht. Will man diese Art Klavier zu spielen gelten lassen, so konnte man gerade an den Uebertragungen Busonis Freude haben. Da kamen Dinge zum Vorschein, die nur eine ungewöhnliche Phantasie ersinnen kann. Namentlich die orgelartigen Effecte in der Toccata waren von ganz überraschender Wirkung. Die technische Unabhängigkeit Busonis braucht nicht mehr hervorgehoben zu werden, sie kann in der That kaum überboten werden.

Mittheilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Seit dem Jahre 1896 bestehen am Konservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien eigene Lehrerbildungskurse zur Heranbildung von Lehrkräften für den Klavier-, Violin- und Gesangsunterricht. Das Zeugniss über die mit Erfolg abgelegte Reifeprüfung in diesen Kursen wird als giltiger Nachweis der fachlichen Befähigung zur Leitung von Privatmusikschulen des betreffenden Faches angesehen und ist in dieser Hinsicht mit den Zeugnissen über die Prüfung für das staatliche Lehramt der Musik gleichgestellt.

Dem Jahresbericht der Grossherz. Musik-, Opern- und Theaterschule zu Weimar ist zu entnehmen, dass die im Jahre vorher vom Grossherzog befohlene Einrichtung einer Theaterschule im Oktober v. J. zur Thatsache geworden ist. Zwei herbe Verluste erlitt das Lehrer-Kollegium in diesem Schuljahre. Im Dezember 1899 starb Prof. von Milde, der vorzügliche Gesanglehrer, der der Anstalt über 20 Jahre seine ausgezeichnete Kraft gewidmet hat. Im Februar starb Konzertmeister Prof. Grützmacher, der ebenfalls über 20 Jahre in verdienstvollster Thätigkeit an der Schule gewirkt hat. An ihre Stelle traten Herr E. Lindner für den Gesang und Herr Friedrichs für den Violoncello-Unterricht. Das Bülow-Stipendium für die beste Censur der oberen Abtheilung erhielt in beiden Halbjahren W. Rehfeld im Betrage von je 30 Mk., für die beste Censur in der unteren Abtheilung in beiden Halbjahren Rich. Mailand, im Betrage von je 15 Mk. Das Nic. Rubinstein-Stipendium erhielt in beiden Halbjahren O. Kupfer im Betrage von je 5 Mk. Das Lehrerkollegium setzte sich im Schuljahre 1899/1900 zusammen aus 25 Lehrkräften, denen der Unterricht von 61 Schülern und 62 Schülerinnen, 9 Vorschülern und 41 Vorschülerinnen, im Ganzen also 173 Eleven oblag.

Das Schwantzer'sche Konservatorium der Musik, welches vor 40 Jahren 1861 gegründet wurde und jetzt unter der Direktion des Herrn O. Hutschenreuter steht, erfreut sich von Neuem eines regen Zuspruchs. Ganz besonders wird dem Kammermusik- und Vomblattspiel die grösste Aufmerksamkeit gewidmet. Der Unterricht in den Hauptfächern kann auch in italienischer, französischer und englischer Sprache ertheilt werden. Prospekte sind von der Direktion Berlin W., Nollendorfstr. 16, zu beziehen.

Bei der kürzlich in Wien stattgefundenen Staatsprüfung für das Lehramt der Musik wurden die Kandidatinnen der Franz Brixel'schen vormals Ed. Horak'schen Musikschulen Olga Kaplenski und Marie Reiter für Klavier approbirt.

In den Räumen des von Gustav Lazarus geleiteten Berl. Konservatoriums u. Seminars (gegr. von Prof. E. Breslaur) fand am 5. Januar der 6. Musik-Abend statt, welcher unter überaus zahlreicher Theilnahme des Publikums äusserst angeregt verlief und neuerdings schöne Beweise ernster und auf künstlerischen Grundsätzen beruhender Arbeit gab. Eine sehr ansprechende Leistung bot u. a. Frl. Marg. Lasch mit Gust. Lazarus' „Waldes Romantik" 7 Phantasiestücken für Klavier, während auch die Gesang- und Klavier-Vorträge der Damen Flatow, Rerge und Weinberg einen hohen Grad ernsten Könnens erblicken liessen. Den Beschluss des Abends bildete eine humoristische Szene, welche von den Gesangklassen der Frau Boschwitz-David äusserst gewandt und heiter vorgetragen wurde.

Vermischte Nachrichten.

Das aus angesehenen Musikern, Musikschriftstellern und aus gebildeten Musikfreunden bestehende Komitee für das grosse Bach-Fest, das im nächsten März hier stattfinden wird, hielt kürzlich in der Singakademie seine erste Sitzung ab. Nach einer Ansprache des Prof. Kretzschmar aus Leipzig, die auf die Bedeutung jenes Unternehmens hinwies, und einem von Prof. Siegfried Ochs gegebenen Ueberblick über die musikalische Herrichtung des Festes wurden Oberbürgermeister Kirschner und Bürgermeister Brinkmann zu Vorsitzenden, wie auch die Mitglieder der verschiedenen Abtheilungen des Komitees gewählt. Die Berathungen über die Aufgaben der engeren Ausschüsse leitete Herr Brinkmann.

Professor Dr. Wüllner hat die künstlerische Leitung und Direktion der Aufführungen der „Musikalischen Gesellschaft" in Köln als Nachfolger des zurückgetretenen Professor Isidor Seiss übernommen.

Aus Paris wird gemeldet, dass Herr Direktor Albert Carré zur Frühjahrssaison Wagner's Tristan und Isolde in der Komischen Oper herauszubringen beabsichtigt, und zwar mit Frau Ternina und Herrn Van Dyck in den Hauptrollen.

Zur Erinnerung an Beethoven's wiederholten Aufenthalt in Teplitz wurden auf Beschluss des Stadtverordneten-Kollegiums an den Häusern „Zur Harfe" gegenüber dem Stadtbad und „Zur Eiche"

in der Langengasse Gedenktafeln angebracht. Die erstere Tafel trägt die Inschrift: „Zur Erinnerung an den Aufenthalt Ludwig van Beethoven's im August 1811“, auf der zweiten Tafel liest man die Inschrift: „Ludwig van Beethoven wohnte hier im Juli 1812.“ Die Tafeln sind aus weissem Marmor und die Inschriften nach Zeichnungen des k. k. Fachschulprofessors Herrn Gerstner vom Bildhauer Kühne in Teplitz gravirt.

Der Grossherzog von Baden hat dem Kgl. Kammervirtuosen Emil Sauer das Ritterkreuz 1. Klasse mit Eichenlaub des Ordens vom Zähringer Löwen verliehen.

— Felix Weingartner ist, wie berichtet wird, mit einem grösseren Werke „Die Orestie“ beschäftigt. Es ist eine freie Neudichtung nach Äschylus. Die zwei ersten Theile „Agamemnon“ und „Das Todtenopfer“ sind fertig. Am dritten, „Die Erinnyen“, arbeitet der Dichterkomponist noch. Dieser Theil wird im nächsten Sommer vollendet sein, so dass die erste Aufführung in Leipzig in der nächsten Spielzeit erfolgen kann.

Stiftungen und Wohlfahrts-Bestrebungen.

Musikerheim in Jena.

Von den verschiedensten Seiten bin ich aufgefordert worden zu erklären, von wem das dem „Musikerheim“ gemachte Geschenk eines grossen Bau-Grundstückes in Jena herrühre. Das Beste, was ich zur Beantwortung aller dieser Anfragen thun kann, ist, den Brief zu veröffentlichen, durch welchen mir als dem Gründer und Vorsitzenden des „Musikerheims“ die Schenkung kundgethan wurde. Er lautet:

Leipzig, den 21. Oktober 1900.

Sehr geehrter Herr Direktor!

Als ich im letzten Sommer in meiner Heimathstadt Jena nach der akademischen Feier des 100. Geburtstages meines lieben Vaters an der Westseite des Landgrafenberges vorbeikam, fiel mir eine kräftige Inschrift von fern in die Augen: Deutsches Schriftstellerheim. Dabei erinnerte ich mich Ihres schönen Gedankens, an den 100. Geburtstag Ihres verewigten Vaters den Plan eines Musikerheimes zu knüpfen. Mir kam dabei in den Sinn, dass das trauliche und anregende Jena recht wohl auch für das von Ihnen geplante Heim eine geeignete Stätte böte und dass ich, obgleich ich in den ersten Jahrzehnten meines selbständigen Geschäftsbesitzes noch nichts zurücklegen konnte, vielleicht doch zur Durchführung Ihres Planes helfen könnte.

Mein alter Vater, der sechzig Jahre lang der beste wissenschaftliche Autor und der treue Berater von Breitkopf & Härtel, von seinem 85. bis 90. Jahre an auch Mitbesitzer dieses Hauses gewesen ist, hat mir an der Ostseite des Landgrafen in Jena ein Berggrundstück hinterlassen. Die letztwillige Bestimmung geht dahin, dass dieses Besitzthum, in welchem er so manche stille Stunde seines späteren Lebens das Glück in einer anmuthigen Gegend zu leben genossen habe, der Familie erhalten bleiben soll. Um den Stillfrieden dieses „Berges“ zu erhalten, dessen Ruhesitz einst Liszt 1858 mit von Bronsart, Cornelius u. A. feierlich eingeweiht hat, habe ich das mir aus dem Erbe Verfügbare benutzt, ein grosses anstossendes Grundstück dazu zu erwerben und das Ganze rings zu umpflanzen.

Es regte sich mir nun der Gedanke, aus dem frei verfügbaren Theile des Berggrundstückes, von dem ich kürzlich auf Wunsch der Grossherzoglichen Sächsischen Regierung einen Platz für eine Oberförsterei käuflich abgegeben hatte, einen Bauplatz für das Musikerheim schenkweise hinzugeben, wie das s. Z. für das Schriftstellerheim Dr. Schröter in Jena gethan hat.

Ich liess aber den Gedanken zunächst auf sich beruhen, weil ich mich nicht in eine Angelegenheit einmischen wollte, die Sie vielleicht in rechter Freude allein oder doch nur mit Hilfe der schaffenden und ausübenden Musiker durchführen wollten. Da ich aber heute zufällig im hiesigen Tageblatte las, dass Ihr Vorschlag bisher noch nicht den verdienten Anklang gefunden hat, glaube ich der Sache nützen zu können, wenn ich, um dem Unternehmen eine Grundlage zu sichern, für den Bau eines Musikerheims in Jena den Grund und Boden im Umfange von etwa [illegible] Quadratmetern oberhalb des unteren Philosophenweges zu stiften mich bereit erkläre. Ein Haus, das im unmittelbaren Anschlusse an die Stadt vom Hange des Berges den Blick über das weite Saalethal bietet und einen dauernd zu erhaltenden Berggarten hinter sich hat, wäre wohl für den stillen Lebensabend verdienter Musiker geeignet. Um zu verhindern, dass die Sache ins Ungewisse verschoben wird, würde ich die Bedingung daran knüpfen, dass mit dem Bau binnen sieben Jahren begonnen werden müsste.

Haben Sie andere Pläne, so fällt mein Vorschlag und bleibt nur zwischen uns Beiden. Jedenfalls sind wir aber wohl Beide als Söhne von Hundertjährigen in dem Spruche einig: Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt.

Verehrungsvoll

Dr. Oskar von Hase.

Dass der Vorstand des „Musikerheims“ diese grossmüthige Schenkung dankbar acceptirt, ist selbstverständlich, und ich drücke diesen Dank im Namen meiner Vorstands-Kollegen dem Herrn Hofrath Dr. von Hase auch hierdurch öffentlich aus. Es hatte aber diese Schenkung des Herrn

Dr. von Hase auch noch weitere segensreiche Folgen. Ausser einigen theils grösseren, theils kleineren Beiträgen zu unserer Kasse wurde mir kurz vor Weihnachten mitgetheilt, dass ein ungenannt sein wollender Herr dem „Musikerheim" die Summe von 15000 Mark zum Geschenk macht. Den edlen Geber, dessen Namen zu nennen mir nicht erlaubt ist, deckt jetzt die Erde — einige Tage nach Entwurf jenes an mich gerichteten Briefes ist er plötzlich heimgerufen worden. Doch glücklich zu preisen ist er, dass er noch in seinen letzten Erdenstunden ein Werk so hilfreich unterstützen konnte, über dessen segensvolle Folgen in der Zukunft wohl kein Zweifel sein kann.

Heinrich Zöllner
Universitätsmusikdirektor
Vorsitzender des „Musikerheims"

In so grossmüthiger Weise, wie hier berichtet, vermögen nicht Viele unter uns zu schenken, aber wie aus kleinsten Bausteinen die grössten Paläste errichtet werden, so können kleine und kleinste Gaben von vielen Gebern gestiftet, dem schönen hochherzigen Gedanken Heinrich Zöllner's zur That verhelfen. An die Leser des „Klavier-Lehrer" ergeht die Bitte, sich nach Kräften an den Sammlungen für das Musikerheim zu betheiligen, die Redaktion, Berlin W., Passauerstr. 3 ist gern bereit, Beiträge entgegenzunehmen, die Namen der Geber werden an dieser Stelle veröffentlicht.

A. M.

Beiträge für das „Musikerheim" gingen bereits ein: Fr. K. 3 Mk., N. Draeger 50 Pf., Frau v. R. 2 Mk., G. L. 1 Mk., H. Pl. 1 Mk., A. M. 5 Mk., E. H. 50 Pf. (sämmtlich aus Berlin).

Musiklehrerinnen-Altersheim zu Breslau.

Zu Gunsten des Musiklehrerinnen-Altersheims werden in diesem Winter eine Reihe von Vorträgen veranstaltet, Näheres darüber unter „Vereine".

Bücher und Musikalien.

Otto Neitzel: Camille Saint-Saëns.

Verlags-Gesellschaft „Harmonie", Berlin.

Aus dem Leben des Komponisten des „Danse macabre", des „Phaëton" ist nicht viel in weitere Kreise gedrungen und auch Otto Neitzel, der mit Ernst und Hingebung allen Spuren des Erdenwallens des berühmten Franzosen nachgeforscht, kann uns nur in grossen Zügen seine Entwicklung und seinen Lebenslauf schildern. 1835 zu Paris geboren, von einer musikalischen Mutter erzogen, deren heisse Sehnsucht, in dem Wesen eine große die musikalische Seele in ihrem Knaben wachzurufen, gehört Saint-Saëns, gleich Mozart, zu den frühreifen Talenten, die durch sorgfältige Pflege und Erziehung vor einer falschen Virtuosenlaufbahn bewahrt blieben. Schon mit $2^1/_2$ Jahren fing der Knabe an, Klavier zu spielen, mit 5 Jahren schrieb er seine ersten Kompositionsversuche nieder, 10 Jahre alt gab er im Saal Pleyel sein erstes Konzert. In ruhiger Entwicklung nahm seine Ausbildung ihren Fortgang, er besuchte das Pariser Konservatorium, wurde, da er den erstrebten prix de Rome nicht erhielt, Organist von Saint-Merri, später der Madeleine-Kirche, unterrichtete am Niedermeyer'schen Klavier-Institut und war unermüdlich im Komponieren thätig. Erst im Jahre 1870, durch Liszt ermuthigt, gab er alle seine Verbindlichkeiten auf und widmete sich ganz der Komposition und dem Konzertieren. Saint-Saëns theilte das Schicksal Berlioz', sein Stern wurde erst in Deutschland entdeckt und leuchtete von hier aus in sein Vaterland. Früher seine symphonischen Dichtungen „Totentanz", „Phaëton", „Herkules am Scheidewege" eroberten sich im Fluge die deutschen Konzertsäle und machten die Franzosen auf ihren berühmten Landsmann aufmerksam. Auch eine seiner ersten grossen Opern „Samson et Dalila" wurde zuerst in Deutschland und zwar in Weimar 1877 unter Ed. Lassen's Direktion und der Protektion Franz Liszt's aufgeführt, und es vergingen 13 Jahre, ehe sie in Frankreich und zwar in Rouen ihre Einführung erlebte.



Da der Biograph so wenig Stoff fand, so hat sich Neitzel desto eingehender mit den Schöpfungen Saint-Saëns beschäftigt und sie klassificirt, einer gründlichen Würdigung unterzogen. Er preist Saint-Saëns als den Vertreter des Schönheitsprinzipes. Zu einem eminenten musikalischen Kunstverstand, zu einem ausserordentlichen Reichthum von Ausdrucks-Nuancen und Gestaltungsvermögen, eint sich bei Saint-Saëns ein ungemein feiner

Klangsinn, Neitzel schreibt darüber „Wohl verbindet ihn mit den Klassikern eine grosse Vorliebe für das Schlichte und Natürliche. Wenn ein Weg durch das Dickicht, der andere über lachende Wiesengründe führt, so entscheidet er sich sicher für den zweiten, auf die Gefahr von den musikalischen Umstürzern nicht für voll angesehen zu werden. Jeder Schwulst, jede polyphone Ueberladung, jedes Schwelgen in Modulationen ist ihm verhasst, auch seine ernstesten Sätze athmen Frühlingsluft. Es sind das lauter Wege, die zu einem Bunde von Geist und Schönheit führen, den wir heute um so höher veranschlagen müssen, je seltener er ist, je mehr er vor dem Ansturm der Eindringlichkeit und Charakteristik die Flucht ergriffen hat.“

Aus diesem Gesichtspunkte ist Saint-Saëns auch als Pianist und Dirigent zu betrachten, die Schönheit des Kunstwerkes ist ihm bei seinem Vortrag stets die Hauptsache, beim Dirigieren verschmäht er alle jene Hilfsmittel der körperlichen Beredsamkeit, die heut' vielfach in Mode gekommen, und überwacht dennoch den ganzen Organismus. — Saint-Saëns überträgt diesen Klang- und Schönheitssinn auch auf seine Opern, die Gewähltheit des Ausdrucks, die Feinheit der Ausmeisselung sind seine Hauptziele, und wenn er selbst auch den Unterschied zwischen dramatischer und absoluter Musik scharf erkannt hat, so konnte er doch nicht anders, als eine volle Musikernatur auch in seinen Opern ausspielen, und dadurch ist er mehr und mehr in einen scharfen Gegensatz zu Richard Wagner, den er zuerst lebhaft bewunderte, getreten.

Zur menschlichen Charakteristik des Künstlers gehört noch seine innige Liebe zur Natur, zu Allem, was sonnig und schön ist. Seit länger wie 10 Jahren verbringt er jeden Winter unter südlichem Himmel. Seine winterlichen Streifzüge führen ihn nach Algier, nach Kadix, besonders gern weilt er auf den kanarischen Inseln. Ihm ist nur wohl in voller Sonnengluth, und nur von solcher umschmeichelt vermag er zu schaffen. Von diesen weiten Reisen, von seinen einsamen Streifereien durch blühende Lande verdanken seine Freunde und Verleger manches Briefchen, mit kleinen Herzensergiessungen, Einfällen glücklicher Momente, die den Künstler in seinen menschlichen Stimmungen zeigen. Die Briefe sind meistens mit kleinen geschickt entworfenen Zeichnungen geschmückt, er findet auf seinen einsamen Wegen eine schöne seltene Blume, die er in Aquarellfarben wiedergiebt, er verziert die Buchstaben und lässt sie auf Goldgrund hervortreten, er entwirft ein Bild der Villa, in der er augenblicklich wohnt und arbeitet, er unterbricht den Prosaerguss durch Verse u. s. w. Es ist zu bedauern, dass Neitzel hier nur spärliche Proben aus der Korrespondenz giebt, die kurzen Bruchstücke sind so fesselnd, tragen so viel zur Charakteristik des Künstlers bei, dass man gern mehr davon kennen lernen möchte.

(Schluss folgt.)

Arthur Seybold, op. 96. Concertino. Schüler-Konzert.

N. Simrock, Berlin.

Man kann an ein Schülerkonzert, welches sich seinem Tonumfange nach nur in der I., II. und III. Lage bewegt, in geistiger und technischer Beziehung nicht zu grosse Ansprüche stellen; der Autor hat musikalisch das Möglichste geleistet. Das erste Thema des Allegro könnte beim grossen Konzerte Verwendung finden und auch die Gesangsgruppe ist nicht ohne musikalischen Werth. Der zweite Satz, Romanze, ist recht melodiös, verlangt aber einen für Vortrag beanlagten Spieler. Das Finale erscheint uns schwächer als die beiden ersten Sätze, man soll die Fingerkraft im Passagenspiel bei kleinen Geigern auf keine zu harte Probe stellen, und wäre eine Abkürzung des letzten Satzes entschieden zu empfehlen.

Emilio Pente. Polonaise für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Carisch und Jänichen, Mailand.

Seit Mascagni und Leoncavallo richtet sich unsere Aufmerksamkeit wieder mehr auf die neuere italienische Musik. Die Polonaise ist eine entschieden dankbare Bereicherung unserer Violin-Literatur, aber nicht nur ein brillantes Salonstück für die Geige, sondern ein auch in der Begleitung sehr interessantes, sorgfältig gearbeitetes Opus. Mit „grandioso“ bezeichnet, hat das Werk im ganzen einen mehr pathetischen als feurigen Charakter, die Schluss-Phrasen erinnern ab und zu etwas an Wieniawski. Sehr melodiös und ausdrucksvoll ist das „con spirito“ in A-dur. Pente hat uns mit oberflächlichem Passagen-Feuerwerk verschont; ein Geiger, der die Wirkung des Musikstückes nicht durch breiten Ton und gemüthvollen Vortrag zu erzielen versucht, dürfte die Polonaise vielleicht nicht auf sein Repertoir nehmen. Die Begleitung erheischt einen tüchtigen musikalischen Spieler, da die etwas komplizierten Harmonien, Vorhalte und durchgehende Noten vielfach überraschend wirken. Auch der Geigenlehrer dürfte dieses Werk mit Interesse begrüssen, da es dankbar und zum Studium geeignet ist; die Schwierigkeit desselben wäre etwa die des 9. Konzerts von Bériot.

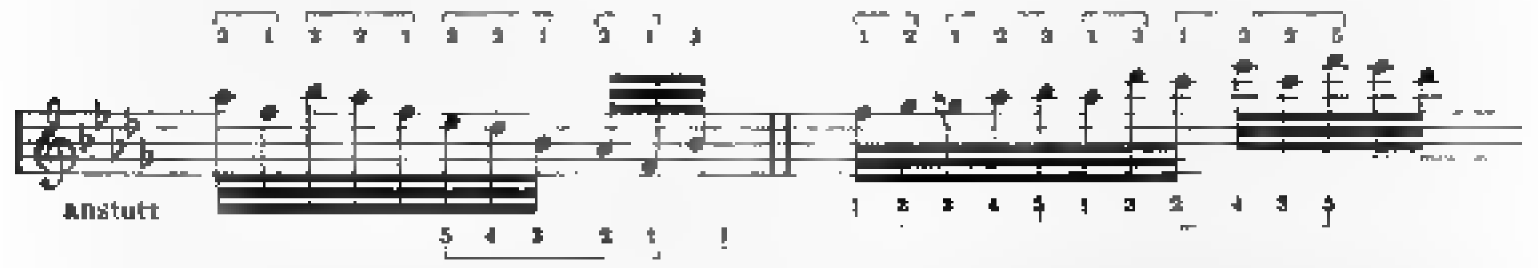
Dagobert Löwenthal.

Louis Rée, op. 27. Miscellen. 4 Klavierstücke.
op. 28. Ballade für Klavier.

Ad. Robitschek, Wien.

Ein heiteres liebenswürdiges Talent voll Lebenslust. In den Miscellen ist manches Triviale, die Ballade jedoch ist ein reizendes Stück, in dem ein äusserst anmuthiges Thema mit seinem drohenden Gegenthema kämpft, bis das „Gute“ siegt. Im Aufbau ist noch nicht alles logisch, manches scheint flüchtig gearbeitet. Letzteres ist auch im Klaviersatz bemerkbar, der theilweise etwas zu „billig“ in den Figuren ausfällt, meistens jedoch sehr gut und klangvoll ist. Das in jedem

Achtel arpeggirte „Geständnisse" in op. 27 ist allerdings wenig künstlerisch. Aber wozu Fingersatz angeben, wenn man nicht „Pianist" ist? Der Komponist scheint in der r. H. am liebsten mit den drei ersten Fingern zu arbeiten, wodurch haarsträubende Fingersätze entstehen, wie



Und was denkt er sich, wenn er für einen Basston in der linken Hand eine einzelne 5 hinschreibt?! In dem leider nicht sehr vornehmen Walzer in op. 27 findet sich eine ganz reizende Modulation von G-dur nach Ges-dur, die der Komponist zu einer geistreichen Rückführung hätte benutzen können, leider schiebt er einen neuen Mittelsatz ein, der ganz überflüssig ist. Immerhin ist er aber eine erfrischende Erscheinung, die bei sorgfältigerer Arbeit berückenden Reiz ausüben wird.

J. Vianna da Motta.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a. Bücher.

A. Schering. Bach's Textbehandlung.

Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven.

Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Th. von Frimmel. Ludwig van Beethoven.

Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin.

L. Krause. Systematisches Notenschreibheft.

Verlag von O. Junne, Leipzig.

b. Musikalien.

Th. Scharff. „Hurra! Ihr blauen Jungen."

W. Kulpfer. „Dir." 14 Lieder f. 1 Attstimme.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fr. A. Roemer, op. 7. Musikalische Erholungsstunden. 3 Hefte.

A. Seybold, op. 81. 4 Vortragsstücke für Violine. 2 Hefte.
— op. 90. Sonatine C-dur. 1 Lage.
— op. 91. Im Mai. 1 Lage.

Verlag von Hugo Thiemer, Hamburg.

G. Hawranek, op. 5. Drei Stücke f. Pianoforte.

Verlag von A. Robitschek, Wien.

E. Hertz, op. 3. Suite für Klavier.

Verlag von Ries & Erler, Berlin.

C. H. Döring, op. 269. Sechs kleine Studien.

P. Polster. Trois Morceaux pour Piano.

Verlag von O. Junne, Leipzig.

A. Wolfer. Elementar-Klavierschule.

Verlag von E. Lieberg, Freiburg i. B.

H. van Gael. Pavots. 6 Morceaux faciles.

J. Th. Radoux. Douze Pièces pour Piano.

Verlag von Schott Frères, Bruxelles.

A. Sartorio. Moderne Methode. 4 Theile.

Verlag von O. Wernthal, Berlin.

E. Hildach, „Wir ging'n tosam to Feld."
op. 24. Drei Lieder.
— op. 25. Vier Lieder.
op. 26. Vier Duette.

W. Heinemann, op. 8. 6 Kinderlieder.
— op. 9. Kinderlieder.

Th. Gerlach, op. 15. Vier Lieder.

F. Rehfeld, Ave Maria von Schubert.

H. Hermann, 6 spanische Gedichte.

F. Kauffmann, op. 31. Lieder und Gesänge.
op. 34. Fünf Gesänge.

A. v. Fielitz, op. 73. Sechs Lieder.
op. 74. Fünf Gedichte.
— op. 75. Ballade für Klavier.

R. Francke, op. 58. Romanze f. Viol. u. Pft.
— op. 59. Vier Lieder.

P. Kaiser, op. 14. Zwei spanische Tänze.

R. Palme, op. 71. Violin-Album.
op. 72. Arien- u. Lieder-Album.
— op. 73. Violoncello-Album.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

R. Wohlfahrt, op. 222. Neue Elementar-Klavierschule.
— op. 223. Melodienschatz für Klavier.

E. Heim-Hohmann, Violinschule.

E. Strässer, Klassisch-romantisches Album. 4-hdg.
Salon-Album für Klavier.

Verlag von P. J. Tonger, Köln.

C. Kunze, op. 4. Leitfaden für den ersten Unterricht.

Verlag von C. F. Kahnt, Nachf. Leipzig.

St. Wohl. Album [illegible] für [illegible] und Klavier.

Verlag von Jul. H. Zimmermann, Leipzig.

G. Hecht, op. 47. [illegible] 2 [illegible] Schülerchor.

Verlag von Ch. Friedr. Vieweg, Quedlinburg.

A. Schönberr, op. [illegible] Uebungen f. Anfänge.

L. Feller, [illegible] Tochter [illegible] Lieder f. 1 Singst.

Verlag von Rich. Wöpke, Leipzig.

N. Hoft, op. 66. [illegible]

Verlag von N. Hoft, München.

C. Merseburger, op. 10. Zwei Lieder. op. 1[illegible] Lieder für 1 Singst.

Verlag von Carl Merseburger, Leipzig.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für 2 u. 3 Streichinstrumente mit Klavierbegleitung.

Ch. Dancla, op. 120. [illegible] Heft 1. 2 Violinen und Klavier. Pr. 1,25 Mk.

B. Schott's Söhne, Mainz.

O. Müller, op. 26. No. 2. Sonatine [illegible] 1. Lage. 2 Violinen und Klavier. Pr. 1 Mk.

Jul. Hainauer, Breslau.

E. Brunner, op. 94. [illegible] 3 Violinen u. Klavier. Pr. 2 Mk.

Carl Simon, Berlin.

F. Seitz. Drei [illegible] Trios f. Viol., Violon. u. Klavier. No. [illegible] C-dur. Viol. 1. Lage. Pr. 2,25 Mk.

Alb. Rathke, Magdeburg.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrte Redaktion!

[illegible] Antwort [illegible] Frage [illegible] Klavier [illegible] Auskunft [illegible] Vorstufen [illegible] keine Schule [illegible] finden. Für gütigen Rath [illegible] Sache würde ich sehr dankbar sein.

B. S. Klavier[illegible]

In der Methodik des Klavierunterrichts von Emil Breslaur [illegible] zur Erlernung des Pedals [illegible] Das Pedal des Klaviers [illegible] Leitfaden zu [illegible] Pianoforte-Pedals [illegible] Meinungsäusserungen zur Sache wären daher sehr erwünscht.

A. M.

Vereine.

Musik-Sektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Musik-Sektion [illegible] Lehrerinnen-Vereins für Schlesien und Posen [illegible] Breslauer Musikgruppe des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins [illegible] diesem Jahre ebenfalls eine Anzahl [illegible] Vortrags[illegible] [illegible] Magdalenen[illegible] zu [illegible] Musik[illegible] Alters[illegible] [illegible] Helene [illegible] der Gruppe [illegible] durch den Tod [illegible] Das Vermögen des Musiklehrerinnen-[illegible]

[illegible] Verein [illegible] zu diesem Zwecke [illegible] der Musik-Sektion des Provinzial-Lehrerinnen-Vereins [illegible] Schlesien [illegible] in das Vereins-Register eingetragen. [illegible] Vorstands-Mitgliedern [illegible] Konsistorialrath Professor [illegible] Vorsitzende [illegible] Fräulein [illegible] Vorsitzende [illegible] Schatzmeister [illegible] Stadtrath [illegible] Schriftführer [illegible] Direktor der Königl. Kunst- und Gewerbeschule Professor

H. Kühn, stellvertretender Schriftführer; Fräulein M. Kaeyser, Stadtrath Dr. Rive, Frau Professor Pitlet, Beigeordnete.

Tonkünstlerverein zu Dresden.

Am fünften Uebungs-Abend des Dresdener Tonkünstler-Vereins wurde zum ersten Male Schillers „Kassandra" mit begleitendem Pianoforte von Max Schillings, eines Epigonen Richard Wagners, aufgeführt. Auch in Kassandra verleugnet er sich nicht als solcher. Das Instrumentale enthielt die kühnsten, fast unvermittelten Akkordfolgen, während es sich sonst der Komposition der jeweiligen Stimmung der Dichtung geschickt anpasst und reizende Klangwirkungen den Hörer geniessen lässt. Eine reinere Wirkung blieb dessenhalb auch bei dem feinfühligen, sich nur aus Missverständnissen Herren zusammensetzenden ... Hauptsache ... dieses Konzertstückes die Herren Hofschauspieler ... und Direktor ... Ostern ... gut ... Herren zeigten sich als ... Künstler ... Ersterer ... Dichtung ... ganzen Aufwande seines rhetorischen Talents ... letzterer hatte ... musikalischen Part richtig erfasst ... schloss ... den Steigerungen ... Decrescendos ... gebundenen ... Recitatives ...

Briefkasten.

Hrn. Luigi Chiaffarelli, Brasilien. Ihre Sendung ist eingetroffen und wird No. 3 beigefügt werden.

Hrn. Th. Bo..., Budapest. Besten Dank für Ihre Glückwünsche. Frau Lehmann, Kaiserwerth ... Berlin, Villen-Colonie Grunewald, Herbertstr. 20.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

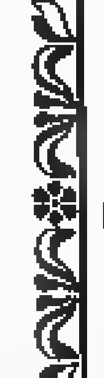
5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.



Breitkopf & Härtels
Klavierbibliothek.
Billige Heft- und Nummerausgabe.
Eine Ergänzung der Volksausgabe Breitkopf & Härtel.
Leipzig Breitkopf & Härtel.



Berlin W.
Schwantzer'sches
Conservatorium
für
Haus-, Concert-
und
Kammer-Musik.
gegr. 1861.
Directorium
Behm - Hutschenreuter.
Sehr talentvollen unbemittelten Schüler erhalten Preisermässigung.
Nähere Auskunft durch
Director Hutschenreuter,
Nettelbeckstrasse 16.



ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction, **Gustav Lazarus.**

Berlin N.W. **Luisen-Str. 36.**

Aufnahme jederzeit

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 11—2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauentzienstr. 23 III
Ausbildung von Lehrkräften nach den preisgekrönten Anschauungsunterrichte.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10.
Ecke Leipzigerstr. - Spittelmarkt.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar für Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—5 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Elise Pekschen, Claviervirtuosin aus St. Petersburg.

Hofburg, Hamburg-Uhlenhorst, Hofweg 94

wurde auf ihrer Tournée 1899 1900 von S. K. M. dem Sultan Abdul Hamid II. eingeladen, in Constantinople in seinem Kaiserlichen Palais Jildiz-Kiosk ein Hof-Concert zu geben, bei welcher Gelegenheit sie mit dem Commandeur-Stern des Kaiserlichen Midchan-i-Chefakat-Ordens von S. M. ausgezeichnet wurde.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

Kewitsch-Orgel
Harmonium  

Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche.
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737

Pianinos von Römhildt in Weimar
Kunstwerke allerersten Ranges
12 goldene Medaillen und I. Preise.
Von Liszt, Bulow, d'Albert aufs Wärmste empfohlen. Anerkennungsschreiben aus allen Teilen der Welt ... vorzüglich ...
Günstige Vorteile für die Herren Lehrer.

List-Pianos,

Patent-Transponir-Pianos, Pianos mit Moderator.

Hermann List, Pianoforte-Fabrik.

Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Hochschule für angewandte Musikwissenschaft,
verbunden mit einem
Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten.
Leitung: Max Battke.

Lehrgegenstände: Primavistagesang für Erwachsene und Kinder, Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, Musikästhetik, Kritik, Gesangsphysiologie, Kehlkopfkunde, Pädagogik.
Für die einzelnen Fächer sind hervorragende Dozenten gewonnen, u. A. die Herren Otto Arndt, Dr. Wilhelm Kleefeld, Max Marschalk, Heinrich Neumann, Dr. Walter Pielke, Dr. Leopold Schmidt.
Anmeldungen beim Direktor: W., Bülowstr. 60. Sprechst. 3—4.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik
130, Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130, Friedrichstrasse 130.

Pianinos und Flügel von Rud. Schmidt,

Berlin N., Brunnenstrasse 11.

Neukreuzsaitig, erstklassiges Fabrikat von 350 Mk. an, Gelegenheitskäufe in Stutzflügeln, Harmoniums und Pianinos von Steinway, Bechstein, Schwechten, Blüthner, Duysen usw.

Den Herren Klavierlehrern Vorzugspreise.

Theilzahlung gestattet. Den neu erschienenen Katalog sende auf Wunsch gratis und franco.



Zur Vergrösserung meiner Leihanstalt **kaufe ich**

Gebrauchte Musikalien, auch ganze Musik-Bibliotheken,

a) besonders Werke für **Kammermusik:** Quintette, Quartette, Trios, Duos für Violine und Klavier, für Viola und Klavier, für Violoncello und Klavier, für Blasinstrumente mit Klavier etc., Werke für zwei, drei und mehr Violinen.
b) Werke für **Orgel**-Solo und Ensemble.
c) Werke für **Harmonium**-Solo und Ensemble.
d) Werke für **Harfe**-Solo und Ensemble.
e) Bessere **Klavierwerke** zu zwei und vier Händen von bekannten Komponisten.
f) Werke für **zwei Klaviere** zu vier und acht Händen.
g) Werke für **Salon-Orchester,** Pariser oder Amerikanische Besetzung (Klavier, Violine, Violoncello, Flöte, Klarinette, Cornet à piston etc.).
h) **Oratorien- und Opern-Auszüge mit Text** (Klavier-Auszüge).
i) **Partituren** von Ouvertüren, Symphonien, Oratorien, Opern, Chorwerken etc.
k) **Gesangswerke,** zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige.
l) **Lieder mit Klavier u. einem andern Instrument** (z. B. Violine, Violoncell etc.).
m) **Lieder mit Klavier** (oder mit Orgel oder Harmonium) von bekannten oder guten Komponisten.
n) **Bände** und **Werke** der verschiedenen **Volksausgaben** (Editionen).
o) **Albums** (Sammelbände) aller Art.
p) **Schulen und Etüden für alle Instrumente oder für Gesang,** auch **Theorie.**

*Ich erbitte **spezialisierte schriftliche Angebote** oder solche durch **Anstrich** in **Katalogen** oder **nach obigen Klassen** sortiert nach **Stückzahl direkt einzusenden,** darnach werde ich **meine Taxen abgeben,** die mir erleichtert werden, wenn bei betreffenden Werken vermerkt wird, **ob sie weniger oder mehr gebraucht, gebunden oder ungebunden sind.***

*Auf Wunsch **tausche ich** auch **Musikalien meines eigenen Verlags** gegen Werke obiger Klassen **um** und stelle meinen **neuen Verlags-Katalog** zur Verfügung.*

P. S. **Die Uebersicht** der von mir herausgegebenen **Spezial-Führer** (Sortiments-Kataloge und Wegweiser) **durch die Musik-Litteratur** nebst **Lieferungs-Bedingungen** bitte zu verlangen.

Berlin SW. 12, Markgrafenstrasse Nr. 101.
(nahe der Lindenstr.)

Carl Simon, Musikverlag u. Sortiment.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag u. Expedition: Berlin W., Passauerstr. 3. Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3931) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 8. **Berlin, 15. April 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Engelbert Humperdinck.

Von

Otto Neitzel.



Selten dürfte eine Massregel des preussischen Kultusministeriums in der musikalischen Welt aller Schattierungen eine so einhellige Billigung gefunden haben, wie die vor einigen Monaten erfolgte Ernennung Humperdincks zum Vorsteher einer Kompositionsklasse der preussischen Akademie.

Die Männer des Fortschrittes müssen den berühmten Vater „Hänsel und Gretels" loben, weil er seine Instrumentation, sein „Theater", um es mit einem Worte auszudrücken, seine Behandlung des Leitmotivs, seine Illustrierung der Bühnenvorgänge, seinen Ausdruck der Stimmungen und Leidenschaftsausbrüchen der handelnden Personen, sein „Theater" also, auf Wagner'schem Boden wurzelt, wie denn die Säule der modernen Musik Richard Strauss als der früheste Erwecker der Humperdinck'schen Märchenoper zum Bühnenleben (Weimar, Weihnachten 1893), als der wahre Entdecker Humperdincks anzusehen ist. Die Preisredner der Vergangenheit aber können dem Talente des Meisters nicht gram sein, da dasselbe ihnen gar zu liebenswürdig, gar zu klangfroh entgegentritt, da Humperdinck die musikalische Form, den heiligen Kontrapunkt insbesondere, gar zu souverän beherrscht und da bei der populären Ader, die in Humperdincks Muse pulsiert, seine Melodien ganz besonderen Liebreiz und Ohrenfälligkeit besitzen. Die breiten Schichten

[illegible] zwischen [illegible] und [illegible] Ihnen [illegible] kalische [illegible] die Einführung seines Lie[illegible] durch die Regierung besonders angenehm [illegible] hat sich Humperdinck einmal wieder ein Kunstwerk so recht aus des Volkes Herzen herausgeschaffen, hat doch eine herzliche Naivetät im Volksgemüt [illegible] dessen stärkste Seite gerade diese Eigenschaft bildet, ein jauchzendes Echo entfacht.

Dass ihm die für seine neue Stellung erforderliche pädagogische Geschicklichkeit nicht fehlt, hat er an Siegfried Wagner bewiesen, dessen Bärenhäuter, man mag sagen was man wolle, doch mindestens in Bezug auf den Aufbau der musikalischen Wirkung, das Motivgeflecht und die Instrumentation, in Bezug auf die erlernbaren Dinge also mindestens, eine starke Talentprobe bildet. Aus Frankfurt a. M., wo Humperdinck vom Herbst 1890 bis 1895 als Theorielehrer des Hoch'schen Konservatoriums und als Opernreferent, richtiger Opernhausreferent, da die Abgrenzung dort nach den verschiedenen Lokalen erfolgt, an der Frankfurter Zeitung wirkte, wird allerdings ein Stückchen berichtet, das Humperdinck als alles andere, denn als Schulmeister erscheinen lässt. Die Zeit der Prüfungen war gekommen, und auch Humperdinck sollte seine Schüler auf ihren Wissensgrad hin examinieren. Das Ergebnis war gleich Null. Keiner der Prüflinge wusste auch nur eine einzige seiner Fragen zu beantworten. Erst wie Humperdinck die Treppe hinabschritt, fiel es ihm ein, dass er sich in den Jahrgängen geirrt hatte, dass er dem ersten Jahrgange Fragen vorgelegt hatte, die für den weit reiferen zweiten angebracht waren. Es handelt sich bei dieser Geschichte mehr um einen Scherz, den die allezeit spottlustigen Kameraden erfanden, um seine Träumerigkeit während der Abfassung seiner Oper, die gerade damals ihrer Vollendung entgegenging, zu kennzeichnen. Für alles, was einigermassen aus der Mittelmässigkeit herausragt, hat Humperdinck stets offenen Sinn, tiefes Verständnis und ein beherztes Wort gehabt, Eigenschaften, die seine Verpflichtung an die preussische Staatsanstalt nur als segensreich erhoffen lassen.

Humperdinck ist am 1. September 1854 in dem kleinen rheinischen Städtchen Siegburg, das am Eingange in das Siegthal, unweit dem Ausflusse der Sieg in den Rhein, etwas unterhalb gegenüber Bonn liegt, geboren. Auch er macht von der atavistischen und erblichen Vererbungstheorie keine Ausnahme, insofern sein Grossvater mütterlicherseits ein Böhme war, der als Domkantor zu Paderborn wirkte, und seine Mutter mit einer schönen Stimme begabt war, von der sie häufig Gebrauch in der Familie machte. Von guter Musik war sonst freilich nicht mehr zu verspüren, als was die Humperdincks in Bonn erlauschen konnten, wo sie [illegible] Konzerten im Freien [illegible]. Das Gymnasium absolvieren und ein tüchtiger Architekt werden, so wurde es ihm von seinen Vater [illegible]. Diese Lebensbahn hat auch Humperdinck zunächst eingeschlagen. Paderborn, wohin er als Gymnasiast übersiedelte, war durch die damals in hohem Schwunge stehende katholische Kirchenmusik weit anregender als Siegburg, und Humperdinck konnte hier die unerlässliche Grundlage für eine solche musikalische Entwickelung in einer gründlichen Kenntnis der alten Kirchenkomponisten, sowie der in Militärkonzerten aufgeführten Klassiker gewinnen.

Ferdinand Hiller, dem sich dann der junge Baueleve anvertraute, und den er Einsicht in einen Kompositionsversuch nehmen liess, ermutigte ihn so sehr, dass Humperdinck seine Aufnahme in's Kölner Konservatorium durchsetzte und sich nunmehr der geliebten Tonkunst ganz in die Arme werfen konnte. Hiller, Jensen, Gernsheim waren seine Unterweiser in den theoretischen Fächern, Seiss im Klavier, Ebert im Violoncell. Er eignete sich bei diesen Lehrmeistern, deren Spezialbegabung den Lesern kein Geheimnis ist, eine solche Wohlerzogenheit der musikalischen Schreibweise an, dabei entsprang seiner Feder eine so anmutende Erfindung, dass seine Einsendungen an die Mozart-Stiftung in Frankfurt, deren Stipendium er nachsuchte, von Erfolg gekrönt wurden, und dass er auf diese Weise die Mittel erlangte, sich auch einmal in der musikalischen Welt ausserhalb der Rheinmetropole umzusehen.

München bildete sein erstes Wanderziel. Zuerst ersuchte er Franz Lachner um die ihm noch notthuende Glättung seiner musikalischen Faktur. Da diese Unterweisung während Lachners Aufenthalt am Starnberger See und deswegen zumeist in frischer Luft vor sich ging, so ging sie über einen Austausch von Gedanken und Erfahrungen, bei denen der alte Lachner natürlich der Meistbeteiligte war, nicht hinaus. Um so intensiver geriet der Unterricht bei Rheinberger, dem Humperdinck zugeteilt wurde, nachdem er in aller Form sich in die Münchener Musikschule als Lernbedürftiger hatte aufnehmen lassen. Hier war es, wo er die beiden Werke schuf, die zum ersten Mal die Blicke einer grösseren Oeffentlichkeit auf ihn zogen, die beiden Chorballaden „Die Wallfahrt nach Kevlaar" und „Das Glück von Edenhall". Da Humperdinck nie ein Verächter der Freuden dieser Welt gewesen ist und als solcher dem Gerstensafte, wo er am welsten fliesst, im Hofbräuhause, gern zusprach, so ereignete es sich oft genug, dass er hier inmitten der malerischen Typen der Münchener Eingeborenen, inmitten des Geklappers der Bierkrüge seiner Muse Audienz erteilte.

(Schluss folgt.)

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

VIII. Urtheile und Vorschläge zur Lösung der Frage.

(Auszüge aus Artikeln, Schluss aus No. 7.)

„Was uns Noth thut" fährt Gohler fort, „sind Mittelschulen, die zweierlei heranbilden: Einen tüchtigen Musiklehrerstand für die grossen Kreise der musikliebenden Laien und tüchtige Musiker für die praktische Thätigkeit im Orchester. Für beide Berufe sollten getrennte Anstalten geschaffen werden und der Eintritt nicht vor dem berufsmässigen Alter erlaubt sein. Kinder unter 15 Jahren müssten, ausser dem Privatunterricht, an besonderen Elementarmusik-Instituten unterrichtet werden und auch bei vorgeschrittenen Leistungen noch nicht zu jenen Anstalten zugelassen werden. Für Gewinnung eines fähigen Musiklehrerstandes wäre es die einfachste Lösung, „staatliche Musiklehrer-Seminare" zu gründen, die leicht an die bestehenden Lehrer-Seminare angegliedert werden könnten. „Denn das Ausschlaggebende in der ganzen Angelegenheit wird doch sein, dass wir ein Musiklehrermaterial erhalten, das nicht, wie bisher in sehr vielen Fällen, seine Thätigkeit als von der Notwendigkeit aufgezwungen, als Verlegenheitsberuf, als Aushilfe, ansieht, sondern mit wirklich pädagogischem Interesse und pädagogischer Reife an sie herantritt. Wie könnten wir aber dieses Material besser und leichter gewinnen, als wenn wir denjenigen Seminaristen, die musikalisch besonders veranlagt sind, Gelegenheit geben, sich in sachgemässer Weise weiter auszubilden und dann als staatlich geprüfte Musiklehrer zu wirken?"

Gohler denkt sich die Einrichtung in folgender Weise: Auf den Volksschullehrerseminaren sind die Zöglinge bereits ziemlich mit Theorie, mit Gesang-, Klavier- und Geigenspiel beschäftigt. Es könnten nun 1 oder 1½ Jahr vor dem Verlassen der Anstalt die musikalisch befähigten Dispens von einigen solchen Fächern erhalten, die für sie weniger bedeutungsvoll sind. Nach bestandenem ersten Lehrerexamen gingen sie dann in das Musiklehrer-Seminar über, dessen Absolvierung ihnen folgende Berechtigung geben müsste: Der Staat und die Städte stellen, sobald eine genügende Anzahl Kräfte aus diesem neuen Institut hervorgegangen sind, als Gesanglehrer an den Seminarien, höheren und Volksschulen, als Organisten und Kantoren wirklich nur tüchtige Zöglinge dieses Seminars an; ausserdem erhalten alle, die die Anstalt mit dem Zeugnis der Reife verlassen, die Berechtigung, sich als staatlich geprüfte Musiklehrer zu bezeichnen. Ebenso müsste es den musikalischen jungen Mädchen, die an den Lehrerinnen-Seminaren ihr Examen abgelegt, gestattet sein, diese Musiklehrerseminare zu besuchen, ja es müsste ihnen diese Art der Ausbildung durch alle irgend möglichen Vergünstigungen erleichtert werden. Musiklehrerinnen, die erst auf dem allgemeinen Seminar eine gute allgemeine und pädagogische Vorbildung genossen und dann ihre Studien in den für sie wichtigsten musikalischen Fächern an der staatlichen Musiklehrerbildungsanstalt fortgesetzt haben, müssten ein ausgezeichnetes Erziehermaterial geben."

Ueber die Art, wie Gohler die Ausbildung an diesen Musiklehrerseminaren vorschlägt, wie er die Orchesterschulen eingerichtet wünscht, spreche ich an anderer Stelle. Er betont aufs Nachdrücklichste die Nothwendigkeit dieser gesonderten Anstalten und dass sie strengen Schulcharakter zu bewahren und staatlich sein müssten. „Die Musiklehrerfrage" so fügt er noch in Bezug auf die einzurichtenden Seminare hinzu, „berührt eine der grössten Misèren der gesammten Kunstpolitik im Gebiet der Musik. Was hier durch unfähige, ungebildete und allen höheren Kunstinteressen bare Handwerker gesündigt, welche Menge Zeit und Geld in redlich guter Absicht vom Publikum geradezu weggeworfen wird, davon erhält man erst eine Ahnung, wenn man sich einmal die Dilettanten ansieht, die in den vielen deutschen Städten jährlich unter dieser Pflege aufwachsen. Ein überaus unerfreulicher Anblick!" Und zum Schluss seines 3. Artikels sagt er: „Die Hauptsache ist, wenn man Besserung der jetzigen Zustände will, die unserem Kunstleben schon so viel Schaden gebracht haben, dass man zweierlei einsieht: Der Staat hat die Pflicht, sich schleunigst und ernstlich um diese für die Volkserziehung ausserordentlich wichtigen Dinge zu kümmern. Und alle Institute, staatliche wie private, haben nur dann Aussicht auf segensreiche künstlerische Thätigkeit, wenn sie sich bestimmte, feste Lehrziele stecken und auf streng methodischer Grundlage nicht Tausenderlei liederlich, sondern Eines ernstlich und gründlich, vor allem ohne Hochschuldünkel, erstreben."

Auf anderem Wege, aber das gleiche Ziel im Auge: Die Hebung der allgemeinen musikalischen Bildung, sucht Dr. Hugo Goldschmidt die Lösung der Frage. Er schildert in seinen beiden Artikeln „Zur Frage der musikalischen Erziehung" (Allgemeine Musik-Zeitung No. 1 u. 2 d. J.) zunächst die Ansprüche, die früher an die musikalische Erziehung gestellt wurden und vergleicht sie mit den heutigen. Die letzteren sind gesteigerte, der Musikstudierende kommt heut später zum Spezialstudium und soll weit mehr darin leisten. Die Folge ist eine Beschränkung auf das Spezialfach, eine Zurücksetzung der Erweiterung der allgemeinen musikalischen Bildung. Notdürftiges Studium der Harmonielehre

im ersten Falle Anfänge des Kontrapunktes, dann glaubt der Studierende seine Pflicht gethan zu haben. In den seltensten Fällen dringt er bis zur Formenlehre durch, die überdies an vielen Konservatorien garnicht vorgesehen ist. Bekannt mit den Verhältnissen grosser Konservatorien und als langjähriger Leiter einer hiesigen grossen Musikschule kann Goldschmidt bestätigen, dass es den Leitern wohl nicht an gutem Willen fehlt, dass aber die Verhältnisse stärker sind, als alle idealen Bestrebungen. Gerade die begabtesten und eifrigsten Schüler widmen nur dem Hauptfach ein wirkliches Interesse und die volle Kraft ihres Fleisses, nicht so sehr, weil es ihnen an Verständnis für die wissenschaftliche Seite der Disziplin mangelt, sondern weil die Noth des Lebens sie zwingt, so rasch wie möglich zu einer bemerkenswerten Fertigkeit in ihrem Hauptfach und dadurch zu einer einigermassen gesicherten Lebensstellung zu kommen. Erst später werden Vielen, die in dieser Weise einseitig gebildet, in das Leben und in eine Thätigkeit hinaus treten, — sei es als Virtuos, Dirigent oder Lehrer — die Lücken ihrer Bildung mehr und mehr fühlbar, aber sie werden nun vergebens nach der Stätte ausschauen, die ihnen Gelegenheit böte, ihr Verlangen nach Vertiefung in ihrer Kunst zu befriedigen. Goldschmidt glaubt nun, dass die im Jahre 1899 begründete Internationale Musik-Gesellschaft, die bereits in allen grösseren Städten Europa's Gruppen besitzt und sich als vorzüglichste Aufgabe auch die Förderung des praktischen Musikers nach der musikwissenschaftlichen Seite gestellt hat, berufen sei, helfend einzugreifen dadurch, dass sie Hochschulen für Musikwissenschaft begründe, in welchen denjenigen Musikern, die durch die Macht der oben geschilderten Verhältnisse ausser Stande waren, ihre Ausbildung zu vollenden, Gelegenheit geboten wird, ohne erhebliche Kosten, das Versäumte nachzuholen. Den Unterricht selbst denkt sich Goldschmidt in Form von Vorträgen und anschliessendem Diktat oder unter Hinweis auf ein gangbares Lehrbuch. Nur Harmonielehre und Kontrapunkt müssten im Klassenunterricht gelehrt werden. Der gesammte Lehrstoff wäre auf 4 Semester zu verteilen.

Aehnlich wie Dr. Göhler, wünscht Dr. Karl Navratil, Wien, eine Gliederung der Unterrichtsanstalten in Elementar-, Mittel- und Hochschulen. Sie sollen ganz von einander getrennt bestehen, ähnlich wie bei den wissenschaftlichen Schulen. Damit den leitenden Persönlichkeiten genügend Zeit und Kraft bleibe, sich den künstlerischen Erfolgen derart zu widmen, wie es gefordert werden muss. Die Elementarschule, deren Lehrstoff auf ungefähr 3 Jahre zu berechnen ist, soll die Grundlage bilden und den Schüler soweit fördern, dass er befähigt wird, falls es in seiner Absicht liegt, sein Studium zum Fachmusiker fortzusetzen. Auf dieser Elementarschule muss der gründlichste und gediegenste Unterricht geboten werden, da nur auf einer soliden Basis ein Weiterbau möglich ist. Ausser dem Studium des einzelnen erwählten Soloinstrumentes ist die Intervallenlehre, die Theorie bis ungefähr zur Modulation in den Lehrplan mit aufzunehmen. — Die Mittelschule ist als Spezialschule anzusehen. Auf ihr sollen alle diejenigen herangebildet werden, welche die Musik als Lebensberuf erwählen, also alle Fachmusiker, alle praktischen Musiker, Orchester-Mitglieder, Dirigenten u. s. w. Die Ansprüche dieser Mittelschule hat Navratil demnach hoch und umfassend gestellt: neben der gründlichen praktischen Ausbildung fordert er die gesammte Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation, er nimmt aber auch ein 5jähriges Studium zur Absolvierung der Mittelschule an. Auf der Hochschule endlich soll die Musik als Wissenschaft behandelt werden, sie soll die Stätte sein, aus der die Gelehrten, die Theoretiker, die Komponisten hervorgehen; hier müssten ausser der Vertiefung aller musikwissenschaftlichen Disciplinen, noch verschiedene Hilfswissenschaften mit herangezogen werden, z. B. Akustik, Logik und lateinische Sprache. Der Kursus wäre auf 4 Jahre zu berechnen. — Ueber die Aufnahmebedingungen, die notwendigen Vorkenntnisse für diese drei Schulen, die periodischen Prüfungen, die Abgangsprüfungen durch eine Kommission, die Verleihung von Graden und Titeln etc. spricht sich der Autor dann noch in eingehender Weise aus.

Dr. Hugo Riemann, Leipzig, entwickelt in seinem Artikel „Musikunterricht sonst und jetzt" (Präludien und Studien, Band II, H. Seemann, Leipzig) zunächst ausführlich die Ausbildung der Musiker früherer Zeiten, deren Durchschnittsbildung eine viel gründlichere und vielseitigere war, wie in heutigen Tagen, wo die Kunst durch die gewaltige Ausbreitung ihrer Uebung wohl in der allgemeinen Schätzung gefördert worden ist, die Bildung des Berufsmusikers jedoch weit unter das Niveau der früheren Zeit gesunken ist, weil damals nur die speziell Begabten sich dem Studium der Musik widmeten. Riemann sucht die Schuld der Verflachung zum Teil in der heut üblichen einseitigen Ausbildung im Klavierspiel, da die Technik des Klaviers mit seinem schon fertigen Ton es ermöglicht, dass man es bis zu einem gewissen Grad von Virtuosentum bringen kann, während dabei aber oft das eigentlich Musikalische, die Ausbildung des Tonsinnes, gänzlich vernachlässigt bleibt. Sänger und Spieler von Streichinstrumenten müssen den Ton erst bilden und können ohne intensive Beteiligung des Ohres nicht zu irgend welcher Fertigkeit gelangen; so kommt es, dass ein schlechter Gesang- oder Violinlehrer schneller entlarvt wird, als ein schlechter Klavierlehrer, weil Unsicherheiten in der Intonation auch dem Ohre des Laien leicht bemerklich werden. Es fehlt der Klavier-Erziehung also vor allem die systematische Entwickelung des Gehörs und um

für diesen wichtigsten Punkt Wandel zu schaffen müsste von Grund auf neu aufgebaut werden, und es wäre dringend geboten, dass der Staat eine grössere Aufmerksamkeit dem Schulgesangsunterricht der Kinder zuwendete Ein wahrhaft-solider Untergrund für die musikalische Bildung konnte gelegt werden, wenn das Gehör durch Treffübungen systematisch entwickelt und das Musikdiktat eingeführt würde „Der Schulgesangunterricht müsste für das ganze Land ebenso gründlich reguliert werden wie der Unterricht in den wissenschaftlichen Fächern, feste Grundsätze für eine solche Regulierung sind heute bei einigem guten Willen unschwer zu gewinnen. Was aber bisher die Schule notorisch versäumt, sollte wenigstens die Musikfachschule erzwingen und nachholen so lange die angedeutete Reform des Schulgesangunterrichts nicht ermöglicht ist, müssen die Konservatorien Treffstunden für die Kinder und Diktatstunden für die im Alter der Mutation Befindlichen einsetzen" Riemann beleuchtet die Vorteile und Schattenseiten unserer heutigen Konservatorien und bei den schwer wiegenden Gründen der letzteren, die sich aus seinen Untersuchungen ergeben, können die Leiter nicht dringlich genug gewarnt werden, ihre Einrichtungen so gewissenhaft wie möglich zu treffen, um nicht das Vertrauen des Publikums, welches es diesen Anstalten noch immer entgegenbringt, zu erschüttern. Er schreibt dann „Es scheint nicht, als würden wir in Deutschland jemals eine staatliche Musiklehrerprüfung bekommen Vielleicht entwickeln sich die wenigen bisher existierenden staatlichen Musikschulen durch Einrichtung von Filialen in den grösseren Provinzialstädten mit der Zeit so weit dass, wie heute bereits vielfach die Organisten- und Militärkapellmeisterposten, so alle Musiklehrer- und Dirigentenstellen an staatlichen und städtischen Institutionen nur mit Leuten besetzt werden dürfen, die ein Zeugnis der Reife von einer solchen staatlichen Schule aufzuweisen haben, oder es kommt dahin, dass wie heute viele wissenschaftliche Privatschulen, die grösseren Konservatorien die Berechtigung erhalten, solche Zeugnisse zu erteilen auf Grund von Prüfungen die unter dem Vorsitz staatlicher „Musikschulräthe" abgehalten werden. So viel steht fest: Der heutige Zustand ist ein höchst mangelhafter, weil er nur eine geringe Garantie für die Gründlichkeit der Bildung der Musiklehrer bietet und der ordinärsten Reklame Thür und Thor offen lässt"

Weitere zustimmende Schreiben zur Frage der Staatsprüfung gingen der Redaktion u. a. von den Herren
Professor O Pasch, Berlin.
Musikdirektor A. Flegel, Stolberg (Rh)
Musikschriftsteller M. Chop Neu-Ruppin.
Musikdirektor H Zander, Gütersloh
Direktor C Séher, Berlin
Musikdirektor Fr Leuverse, Lüdenscheid.
Professor G Schmole Dresden
Direktor E. Olbrich, Berlin.
Musikdirektor Th Schmidt Görlitz
Musikdirektor O Zehrfeld, Löbau i. S.
Professor A. Wolfermann, Dresden.
Hofpianist C. Wendling, Leipzig
Musikdirektor Al. Brandt-Caspari, Kreuznach
Sem.-Musiklehrer Th Vehmeier Detmold
Sem. Musiklehrer G. Fuchs, Freising
Professor J Sittard Hamburg
Musikdirektor G F Selle Freienwalde a. O

Die Bachausstellung

21.—31. März im Festsaale des Rathhauses zu Berlin.

Es war ein glücklicher Gedanke der „Neuen Bach-Gesellschaft", mit dem ersten Bach-Fest in Berlin eine Bach-Ausstellung zu verbinden, der rege Besuch, dessen sich die Ausstellung zu erfreuen hatte, bewies die Teilnahme, welche das Publikum der Veranstaltung entgegenbrachte Es war bei der Ueberfülle des vorhandenen Materials nicht durchführbar, eine Vollständigkeit anzustreben eine solche wäre vielleicht nicht einmal ratsam gewesen der kleinere Rahmen in der die Ausstellung gefasst, bot ein viel übersichtlicheres Bild als eine erdrückende Fülle von Stoff geliefert haben würde Und die Ausstellung, so wie sie arrangiert war, bot des Interessanten genug Herr Professor Dr O Fleischer hatte das ganze Arrangement geleitet, er ist auch der Verfasser des zur Ausstellung herausgegebenen „Führers durch die Bachausstellung", dem wir zunächst die nachstehenden Daten entnehmen.

„Die Ausstellung verdankt ihre Hauptbestandteile der Königlichen Bibliothek und der Königlichen Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, ferner haben beträchtlich beigetragen das Königliche Joachimsthalsche Gymnasium in Berlin das Königlich Sächsische Haupt-Staatsarchiv in Dresden, das Fürstliche Ministerium in Sondershausen, der Magistrat und die Verwaltung der Neuen Kirche in Arnstadt Herr Geheimrat Prof. Dr Wilhelm His in Leipzig Herr Kammersänger Hauser in Karlsruhe, das Musikhistorische Museum von Herrn Fr N Manskopf in Frankfurt a M., die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig, die Singakademie in Berlin die Herren des Ausstellungs-Ausschusses u A Höchst bedauerlich ist, dass

wegen statutarischer Bestimmungen die wichtigen Objekte der Thomasschule, der Stadtbibliothek und der Bibliothek C. F. Peters in Leipzig, sowie der Königlichen öffentlichen Bibliothek (Königliche Privat-Musikaliensammlung) in Dresden, nicht hergegeben werden konnten.

Das Ganze gliedert sich in drei grosse Gruppen: 1. Statuen, Büsten, Bilder und andere bildliche Darstellungen, 2. Instrumente, 3. Autographe und Urkunden, Abschriften und alte Musikstücke aus Bach's Lebzeiten, gedruckte Musikalien und Schriften über Bach. Diese Gruppen sind soviel als möglich auch räumlich übersichtlich angeordnet worden, ohne dass dadurch einem gefälligen Anblick des Festsaales allzusehr geschadet würde. Dem Eingange gegenüber befinden sich in einem Boskett die Statuen und Büsten, woran sich rechts und links die Schränke und Tische mit den bildlichen Darstellungen anschliessen.

Die langen Reihen der Tische und Glaspulte beherbergen die Autographe, Urkunden, Musikalien und Bücher; in den Nischen und auf dem Podium im Hintergrunde des Saales sind die Instrumente aufgestellt. Sondergruppen bilden dabei die Ausstellung der Autographe derjenigen Werke, welche die drei Konzerte des Bachfestes zur Ausführung bringen, die Gruppe des Materials zu den anatomischen Forschungen des Prof. His über Bach's Totenmaske, die Gruppe des wohltemperierten Klaviers in Autograph, Abschriften, ersten Stichen und fast allen Ausgaben, die kleine Gruppe von Instrumenten von den mit Bach befreundeten Instrumentenbauern Hoffmann, Hildebrand, Friederici und Silbermann und schliesslich die Darstellung eines Orchesters der Bach-Zeit." —

Dieses im Hintergrunde des Festsaales auf einem Podium aufgestellte Orchester bildete in seiner, von unseren heutigen Orchester-Arrangements abweichender Anordnung einen der fesselndsten Mittelpunkte der Ausstellung. Die betreffenden, auf Stühlen verteilten Instrumente stammen insgesammt aus der königlichen Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin. Der „Führer" berichtet über die Aufstellung: Man legte zur Bachzeit das allergrösste Gewicht auf die zweckmässige Verteilung der Instrumente im Orchester, denn „grösstenteils hängt von dieser Sorgfalt die erstaunliche Wirkung der Symphonie in der italienischen Oper ab." Schon Umfang, Form und Beschaffenheit des Raumes und Podiums ward hierbei aufs gründlichste erwogen. Der Orchesterraum war sehr gross und bot für etwa 200 Personen Raum (was hier aus naheliegenden Gründen natürlich nicht zur Anschauung kommen kann). Das Podium war von leichtem Tannenholz auf Pfeilern aufgebaut und vom Zuschauerraum getrennt. Das Orchester ward überhaupt als grosses resonierendes Instrument, das Podium als eine schwingende Resonanzplatte betrachtet und behandelt. Selbst die Beschaffenheit der Brüstung, die das Orchester vom Zuschauerraum abschloss, war nicht gleichgiltig, und man schrieb die schlechte Wirkung des Pariser Orchesters dem fehlerhaften Bau des Orchesterraumes zu, welcher tiefer lag, als der Zuhörerraum und eine viel zu massive Brüstung hatte, wodurch sie dessen Mitschwingen verhinderte.

Bei der Verteilung der Instrumente im Orchester sah man darauf, dass alle gleichartigen Instrumente behufs möglichst einheitlichen Zusammenwirkens auch beieinander standen; nur die Bassinstrumente wurden über das ganze Orchester hin verteilt. Alle Spieler mussten den Dirigenten am Flügel und er selbst jeden Einzelnen sehen können, ebenso wie jeder Geiger den ersten Geiger sehen und von ihm gesehen werden musste. Daher sitzen erste und zweite Geiger in zwei Linien sich mit den Gesichtern einander gegenüber.

Den Mittelpunkt bildet das Clavicymbel des Dirigenten, neben welchem links das Violoncell oder die Viola da gamba und rechts der Kontrabass oder der Basse d. viola als Generalbass-Instrumente ihren Platz finden. Weiter links im Hintergrunde steht dann das zweite Clavicymbel, an welchem der Accompagnateur sass, neben ihm ebenfalls die Generalbass-Streichinstrumente. Auf beiden Seiten des Direktionsklaviers reihen sich dann die Orchesterinstrumente, und zwar rechts vom Dirigenten die Streich-, links die Holzbasinstrumente. Dabei nehmen auf der rechten Seite den Vordergrund die ersten Geigen, den Hintergrund die zweiten Geigen ein, und zwischen beiden in der Mitte finden die Violen, auch wo sie gebraucht wurden, Theorbe, Laute, Chitarrone u. a. Generalbassinstrumente ihren Platz; auf der linken Seite sitzen hingegen vorn die Fagottisten, hinten die Oboisten, und den Mittelraum nehmen Flöten und Hörner ein. Dabei wandten, wie hier durch die Stellung der Stühle angedeutet wird, die Spieler im Vordergrunde dem Publikum den Rücken zu, während die Spieler im Hintergrunde und Mittelraum den Zuhörern ihr Gesicht ganz oder teilweise zukehrten."

Pauker und Trompeter waren damals noch kein wesentlicher Bestandteil des Orchesters, sondern traten nur zu besonderen Gelegenheiten, z. B. beim Eintritt einer fürstlichen Persönlichkeit zum Tusch, zu Fanfaren u. s. w. in Thätigkeit. Sie wurden deshalb auf besonderen Bühnen placiert und konnten von diesem erhöhten Standpunkte aus um so mehr glänzen.

Die in der Ausstellung dargestellte Anordnung des Orchesters ist diejenige der damaligen weltberühmten Dresdener Hofkapelle unter ihrem gefeierten Hofkapellmeister Joh. Adolf Hasse.

Ein gleich lebhaftes Interesse rief die von Professor Carl Seffner im Auftrage der Stadt Leipzig über den Schädel J. S. Bach's, gemäss der

anatomischen Forschung von Professor Dr. W. His in Leipzig modellierte „Büste" hervor, die am Eingange des Saales in einem Boskett von Palmen und blühenden Töpfen aufgestellt war. Sie giebt ein lebens- und charaktervolles Bild des grossen Tonmeisters und übertrifft im Ausdruck die vorhandenen bekannten Oelbilder und Kupferstiche.

Die sehr reichhaltige Autographensammlung vereinigte alle bedeutendsten Werke des Meisters, von ihnen hatten die Autographe derjenigen Werke, welche in den 4 Festkonzerten aufgeführt wurden, einen gesonderten Platz erhalten. Man bewundert an allen die Klarheit der Schriftzüge und die Sauberkeit der Ausführung, durch welche sich schon das Aeussere der Autographe als kleine Kunstwerke darstellen.

Hatte uns die dritte Festaufführung die Bekanntschaft der dramatischen Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus" vermittelt, in welcher der würdige Altmeister sich uns als ein Humorist ersten Ranges entpuppt, der in unnachahmlicher Weise komische musikalische Wirkungen mit seinem Orchester erzielt, so finden wir unter den Urkunden ein Paar Protokolle, die uns gleichfalls ein Lächeln abnöthigen. Es sind Protokolle des Konsistoriums in Arnstadt vom 21. Februar und 11. November 1706 über ein mit dem jungen J. S. Bach, Organisten in Arnstadt, angestelltes Verhör 1) über eine Urlaubsüberschreitung, 2) über seine „vielen wunderlichen Variationen" beim Orgeldienst, 3) über den Mangel an Autorität seinen Schülern gegenüber, 4) über sein Kneipengehen während der Kirche, 5) weil er „ohnlängst eine frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen".

Bach erklärt am Schlusse darunter, dass „er sich bessern wolle". Das Schriftstück stammt aus dem fürstlichen Ministerium zu Sondershausen.

Anna Morsch.

Mittheilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Der Begründer und Leiter der vlämischen Hochschule für Musik in Antwerpen, Peter Benoit, ist am 8. März daselbst, 67 Jahre alt, gestorben. In dem kleinen Dörfchen Harlebeke in Westflandern 1834 geboren, trat der musikalisch hochbegabte Knabe mit 17 Jahren in das Brüsseler Konservatorium ein und war ein spezieller Schüler von Fétis. Seine erste Komposition „Abels Tod", erhielt den grossen Preis von Rom. Benoit machte seine Studienreise jedoch nicht nach Italien, sondern nach Deutschland. Später war er in Paris und kehrte erst 1863 nach Belgien zurück. Seine Anstellung als Leiter der Antwerpener Musikschule bedeutete einen Wendepunkt in seinem Leben, er schuf aus dem ziemlich verwahrlosten Institut eine Musteranstalt und wandelte sie schliesslich in das „vlämische Konservatorium" um. Eine Reihe hervorragender Musiker verdanken ihm ihre Ausbildung, u. a. Edgar Tinel und Franz von der Stucken. Benoit's Kompositionen sind sehr zahlreich, seine Oratorien hatten in seinem Vaterlande durchschlagenden Erfolg. Sein Volk ehrte ihn hoch, aber er verdiente diese Anerkennung auch, und die Worte, die der Bürgermeister bei der Umwandlung der Musikschule in das „vlämische Konservatorium" an ihn richtete: „Ihnen verdanken wir es, dass das vlämische Volk sich heut in seinen Melodien wiederfindet, wie es sich einst in grosser Zeit in seinen Gemälden spiegelte", entsprechen voll und ganz der Wahrheit.

Frl. Sophie Hoffmann, eine seit vielen Jahren in Dresden verdienstvoll wirkende Klavierlehrerin, veranstaltete im März ein Schülerkonzert, dessen Programm nur aus Werken C. H. Döring's, des berühmten Professors und Lehrers am Dresdener Konservatorium, zusammengesetzt war. Es kamen 21 Klavierstücke, 4 Lieder und ein Adagio für Violine und Klavier zum Vortrag, und sowohl die sorgfältige Ausführung aller Werke, wie auch der feinmusikalische, poetische Inhalt der Kompositionen selbst errangen einen durchschlagenden Erfolg.

Vermischte Nachrichten.

Die Konzert-Tournée des Berliner Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Arthur Nikisch im April und Mai d. J. berührt folgende Städte: 15. April Prag, 16. Brünn, 17. Wien, 18. Graz, 19. Triest, 20. Venedig, 21. Bologna, 22. Florenz, 23. und 24. Rom, 25. Florenz, 26. Genua, 27. Nizza, 28. Marseille, 29. und 30. Barcelona, 2., 3. und 4. Mai Madrid, 6. und 7. Lissabon, 9. und 10. Madrid, 11. und 12. Bilbao, 14. und 15. Bordeaux, 16. Marseille, 17. Lyon, 19. bis 20. Paris. Hieran schliessen sich dann noch drei Konzerte in Belgien.

Das 86. Historische Konzert des Bohn'schen Gesangvereins zu Breslau, 11. Februar,

brachte ein sehr originelles, fesselndes Programm „Das Spinnrad in der Musik". Es kamen Vokalkompositionen von Kirnberger, J. A. P. Schulz, Haydn, Boieldieu, Schubert, Loewe, Flotow, Schumann, Gounod und Alex. Wolf (3stimmig), Klavierkompositionen von Couperin, J. Lotto, Mendelssohn, Wagner-Liszt, Raff, Stojowski und eine Komposition für Violoncello von E. Duncker zur Aufführung. Das Programm des 84. Konzertes, welches am 4. März stattfand, lautete „Italienische und deutsche weltliche Gesänge a cappella aus dem 16. Jahrhundert". Es kamen zu Gehör Werke der Italiener Arcadelt, Donato, Scandelo, Gabrieli, Marenzio, Suriano, Gastoldi und der Deutschen Bruck, Lemlin, Senfl, Steurlein, Regnart, Hassmann und Hassler.

August Klughardt hat ein neues Oratorium, „Judith" betitelt, komponiert. Das Werk erscheint in Kürze im Verlage von Gebr. Hug & Co., Leipzig.

In einem kürzlich in München stattgefundenen Orgelkonzert im Kaim-Saale kamen 6 grössere Orgelwerke des jungen, hiesigen Komponisten Max Reger durch den ausgezeichneten Organisten Karl Straube aus Wesel zur Aufführung. Ueber Max Reger's grosse schöpferische Begabung ist im „Kl.-L." bei Besprechung seiner Werke schon öfter die Rede gewesen; der Erfolg, den die Orgelkompositionen erzielten, war nach einem Bericht der Münchener Allg. Zeitung ein ganz aussergewöhnlicher; sie zeigten Reger als eine Persönlichkeit von höchstem musikalischen Beruf und stärkster musikalischer Potenz. Die aufgeführten Werke waren: Sonate op. 33, fis-moll, Phantasie über BACH op. 46 und drei Choralphantasien.

Das 11. Heft der „Mitteilungen über die Mozart-Gemeinde in Berlin" enthält eine fesselnde Skizze über „Beaumarchais und seine Lustspiele als Opernstoffe," die mit den Bildnissen Beaumarchais' und Paisiello's geschmückt ist. Ferner eine kurze Skizze über Mozart's Rivalen Vincenz Martin, dessen Oper „Una cosa rara" damals im Stande war Mozart's „Hochzeit des Figaro" in den Hintergrund zu drängen. Die kleineren Mitteilungen des Heftes erzählen u. A. Daten aus Mozart's erster Reise nach Italien, unter denen ein bisher unbekanntes Briefchen Mozart's an seine Mutter und Mitteilungen aus Leopold Mozart's Briefen interessieren.

Judas Ischarioth, eine neue Passionsmusik für gemischten Chor, Soli und Orgel (Streichorchester und Trompeten ad lib.) von W. Rudnick wurde am 15. März in Liegnitz, wo der Komponist als Kgl. Musikdirektor wirkt, und am 19. in Steglitz vom Evangelischen Kirchenchor erstmalig zur Aufführung gebracht und erzielte an beiden Orten eine tiefgehende Wirkung.

Die geographische Gesellschaft in Russland setzt jedes Jahr eine Kommission ein, zum Sammeln der Volkslieder. Im Jahre 1900 bereisten der Komponist Nekrassof und der Staatsrat Istomine das Gouvernement Perm. Der Ertrag dieser musikalischen Forschungsreise bestand in einer Sammlung von 52 Volksliedern, die bei kirchlichen und anderen Festlichkeiten gesungen werden. Die Lieder tragen durchweg einen auffallend schwermütigen Charakter.

Ausser der in der vorigen Nummer des „Kl.-L." bereits erwähnten Gesammtausgabe der Werke J. H. Scheins bereitet die Firma Breitkopf & Härtel auch eine solche von Joh. Kaspar Ferd. Fischer vor, wie aus den „Mitteilungen", No. 65, hervorgeht. Fischer lebte von ungefähr 1695 bis 1740 und galt als einer der tüchtigsten Künstler seiner Zeit. Es wird ein 140 Folio-Seiten füllender Band im Preise für Subskribenten von 10 Mk. erscheinen. Max Seiffert hat in seiner „Geschichte des Klavierspiels" die Verdienste Fischer's in eingehender Weise gewürdigt. Von Josef Strauss wird eine Auswahl seiner bedeutendsten und populärsten Tanzwerke vorbereitet; es werden 6 Bände à 1,50 M. erscheinen. — Ein neues Unternehmen ist die Herausgabe einer „Rollen Bibliothek für Opernmaterial", die nach und nach die wichtigeren Repertoire-Opern aus älterer und neuer Zeit umfassen soll. Von jedem Werk der Rollen-Bibliothek erscheinen sämmtliche Solostimmen mit erforderlichen Stichnoten und szenischen Anweisungen versehen. Zunächst werden davon veröffentlicht die Stimmen von Lortzing's Waffenschmied, Meyerbeer's Hugenotten und Wagner's Lohengrin. — In den „Mitteilungen" befinden sich ferner ausser dem Ueberblick über neu erschienene grössere Gesangs-, Orchester- und Kammermusikwerke und den „Musikgeschichtlichen Sammelwerken" u. A. noch zwei kleinere Lebensbeschreibungen. Die erste betrifft Professor Heinrich Hofmann in Berlin, der am 1. April 1901 auf eine 50jährige Musikthätigkeit zurückschauen konnte; die andere Conrad Kühner in Braunschweig, einen namentlich durch Herausgabe von Unterrichtswerken für Klavier verdienten Pädagogen.

Kürzlich wurde in Wien bei Gilhofer und Ranschburg ein Manuskript J. S. Bachs versteigert, über welches der „B. B. C." berichtet: „Es handelt sich um eine — nach der Angabe des Bach-Biographen, ehemaligen Finanzministers Bitter — seit dem Jahre 1872 verschollene Komposition, die Kantate „Vergnügte Pleissenstadt". Aloys Fuchs fügt diesem kostbaren Autograph folgende Anmerkung bei: „Die beiden hier vorliegenden, von dem grossen Tonmeister Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebenen Singstimmen gehören zu einer Gelegenheits-Kantate, welche Bach aus Anlass der Vermählung seines Freundes Wolff mit einer sicheren „Hempelin" komponiert hat. Dieses kostbare Autograph stammt aus

der berühmten Sammlung meines im Jahre 1836 verstorbenen Freundes G. Pölchau in Berlin, welcher einen grossen Teil des musikalischen Nachlasses von C. Ph. Emanuel Bach in Hamburg an sich brachte, worunter sich namentlich viele Original-Handschriften von Sebastian Bach befanden, welche musikalische Sammlung gegenwärtig eine der grössten Zierden der königlichen Hofbibliothek in Berlin bildet. Wien, im November 1846. Die Wahrheit dieser Angabe verbürgt Aloys Fuchs, Mitglied der k. k. Hofkapelle.“

Bücher und Musikalien.

Fini Henriques: „Bilderbuch“. 20 Bilder aus dem Kinderleben, für Alt und Jung am Klavier erzählt.

D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

„Erzählungen aus dem Kinderleben am Klavier“ nennt der Komponist sein Werk und hat es damit auf's Trefflichste charakterisiert. Was er uns erzählt, ist die Poesie der Kinderstube, ist das sorglos heitere Treiben der Jugend mit ihren kleinen Freuden und Leiden, ihrer Unschuld und Sinnigkeit. Die Sprache der kleinen Skizzen hat stets den Reiz der Natürlichkeit, der Frische, der Eigenart, ob der Autor die kleinen Mädchen belauscht, wenn sie ihren Puppen einen „Tanz“ vorspielen oder ihnen ein herziges „Schlummerlied“ singen, oder ob er mit den Knaben marschiert und draussen beim „Ballspiel“ mit „Peitsche und Zügel“ sich in fröhlicher Lust ergeht. Auch die sinnigen Sätzchen fehlen nicht, wie traulich und innig schmiegt sich's „Auf Mütterleins Schooss“, wie reizend ist das Märchen vom „Dornröschen“ geschildert, welch' kindlich fromme Melodie erklingt im „Abendgebet“. – Mit diesem musikalisch-poetischen Gehalt verbinden die Stücke aber noch einen hohen instruktiven Wert, sie führen die Jugend in eine reiche, harmonische Welt, die aber immer klangvoll und natürlich bleibt, in eine lebendige, stets wechselnde Rhythmik, und stellen sie vor die Notwendigkeit, auf mannigfache Phrasierung zu achten, um dem melodischen Gehalt gerecht zu werden. So hat der Autor die Jugendlitteratur in doppelter Hinsicht bereichert, er schenkte den jugendlichen Spielern ein Werk, an dem sie eine herzliche Freude haben werden und gab den Lehrern ein vorzügliches Material zum Studium des Vortrages in die Hand. Das Werk sei auf's wärmste empfohlen.

Anna Morsch.

F. B. Busoni: Zwei Orgeltoccaten (C-dur und D-moll) J. S. Bach's auf das Pianoforte übertragen.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

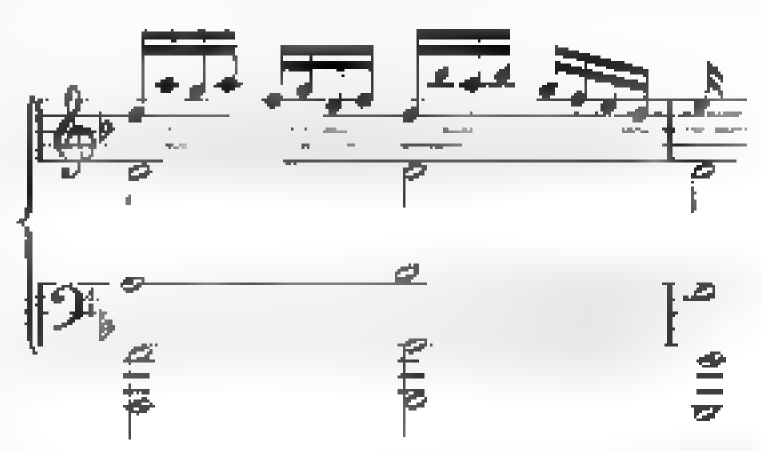
Hier ist Orgelklang mit pianistischen Mitteln und Stil wiedergegeben. Ueber die Art und Weise seiner Bearbeitung hat sich Busoni so eingehend in dem Anhang zu seiner Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers ausgesprochen, dass wir nur auf seine Abhandlung, allerdings mit dem höchsten Nachdruck, hinzuweisen brauchen. Er geht von einem andern Prinzip aus als Liszt. Dieser wollte in seinen Bearbeitungen Bach'scher Orgelwerke nur die Manualstimmen nebst derjenigen des Pedals so setzen, dass sie mit zwei Händen spielbar wären. Die einzige „Freiheit“ bestand im Verdoppeln des Pedals an Gipfelpunkten. In der G-moll-Fantasie sind jedoch schon einige Uebertragungen des „Orgelklangs“ durch pianistische Mittel. Tausig bearbeitete einige Choralvorspiele auf dieselbe Art, aber in der D-moll-Toccata ging er viel freier vor. Er suchte jedoch nicht, den Orgelklang nachzuahmen, sondern nur das Klavier möglichst glänzend zu behandeln, es scheint beinahe, als ob er das Original nur als Vorwand nimmt, um ein virtuoses Klavierstück zu machen. Busoni geht nun durchaus vom Orgelklang aus. Dass der Charakter des Originals bewahrt bleibe, ist ihm oberstes Prinzip. So bleibt er in allen Verdoppelungen immer orgelmässig, in der Wahl der Lage schwebt ihm immer das Orgelregister vor. Gewiss verwendet er auch virtuose Mittel, spart nicht Oktaven und Accorde, wo sie nötig sind, man merke jedoch wohl, mit welcher Oekonomie das geschieht und dass es anders gesetzt ist als ein Klavierstück (und auch anders gespielt werden soll). Auf diese Weise hat er die Klangwirkungen des Klaviers bereichert und seine Ausdrucksgrenzen erweitert. Unter diesem Gesichtspunkt war eine neue Bearbeitung der von Tausig schon gesetzten Toccata durchaus gerechtfertigt, um so mehr, als zu einer solchen Bearbeitung auch eine individuelle Auffassung, „Registrierung“ des Stückes gehört. Busoni giebt dem Stücke hellere Farben als Tausig und führt in der Fuge eine langatmige Steigerung durch, die erst am Schluss ihren Gipfelpunkt erreicht. Ueberall hält er sich streng an den Text des Originals, den Tausig öfter pianistisch frei umgebildet hatte. Ueber Berechtigung solcher Bearbeitungen, Vorzüge und Nachteile des Klaviers vor der Orgel, sowie über die Mittel, die Busoni verwendet, wolle man in der oben erwähnten Abhandlung lesen, die auch allgemein jeden Klavierspieler interessieren muss und seinen Klangsinn vertiefen wird. Was nicht genug an Busoni's Bearbeitungen studiert werden kann, ist die, bei allem entfalteten Glanz, bequeme

Spielart. Es ist eben pianistisch gedacht, für zwei Hände, nicht für zwei imaginäre Werkzeuge gesetzt, wie man so oft für Klavier schreibt.* Hier hat Liszt's geniale Anregung wirklich Früchte getragen.

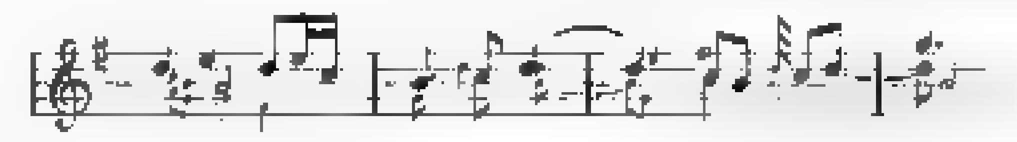
Max Reger: Ausgewählte Orgelchoralvorspiele von J. S. Bach für Klavier übertragen.

J. Aibl, München.

Dies ist ein rühmliches Unternehmen. Sehr richtig sagt Reger in dem kurzen Vorwort, dass der Klavierunterricht sich gewöhnlich in so engen Grenzen bewegt, dass die Klavierspieler wenig Gelegenheit haben, Bach's Orgelwerke zu studieren. Aehnlich verlangt Busoni (Wohlt. Klav. S. 166), dass man Bach'sche Orgelwerke nicht nur spiele, sondern auch selbst übertrage, denn wer das unterlässt, kennt Bach „nur zur Hälfte". Wie tief Reger in diese Vorspiele eingedrungen ist, zeigt er durch die geistvolle Bezeichnung „sinfonische Dichtungen en miniature". Die Absicht und die Begeisterung sind aber leider alles, was man seiner Uebertragung nachrühmen kann. Sie ist nämlich kaum ein „Arrangement", sondern nur eine einfache Uebertragung des Originals auf zwei Systeme, wobei die Pedalstimme höchst monoton fast durchweg verdoppelt ist, wodurch aber eine Schwierigkeit der Ausführung für zwei Hände entsteht, die stellenweise fast zur Unmöglichkeit gesteigert wird. Oft konnte man ja die Stimmen zur Not in die beiden Hände verteilen, wie der Bearbeiter es an einigen, zu wenigen, Stellen anzeigt. Aber das ist eben das Arrangement, das schon übersichtlich und klar gedruckt vorliegen müsste. Wie unschön würde es aber klingen, wie oft müsste man springen, wenn man alles spielen wollte, wie Reger aufschreibt. Nur ein Beispiel:



Wie schwer andererseits ist es, an folgender Stelle das Stimmengewebe klar darzulegen:



Auch von einer Nachahmung des Orgelklanges ist ganz abgesehen. Wenn dies alles ein absichtlich angenommener Standpunkt ist, wenn der Bearbeiter eben nur das Notenbild des Originals wiedergeben wollte, so hätte er doch auf Spielbarkeit Rücksicht nehmen müssen. Wie konnte sonst seine Uebertragung zur Verbreitung dieser Werke beitragen? So hat es ja Liszt gethan, aber welche Sorgfalt verwendete er auf die Spielbarkeit. Und doch vermindert er noch nicht genug das Springen des Basses und das Arpeggieren, wodurch das Gefühl eines „arrangierten" Stückes entsteht und das überhaupt nicht orgelmässig ist. Bei Busoni findet man neue als Sachen wie: Er benutzt eben in viel grösserer Ausdehnung, als bisher üblich, die akustischen Täuschungen, deren das Klavier einzig unter allen Instrumenten fähig ist und welche Liszt uns gelehrt hat. Eine „selbstverständliche" Fortsetzung kann auf dem Klavier in einer höheren oder tieferen Oktave erscheinen, oder auch wegfallen, ohne dass der Hörer sich dessen bewusst wird. Also selbst wenn Reger auf die Verdoppelung des Pedals soviel Wert legte, könnte er doch vieles so setzen, dass man es ohne Sprung spielen kann. Aber es ist ja durchaus nicht notwendig, überall das Pedal zu verdoppeln, im Gegenteil: es wirkt auf dem Klavier sogar höchst ermüdend. Zwei Vorspiele („Durch Adam's Fall" und „Ich ruf zu Dir") sind bereits von Busoni meisterhaft gesetzt worden, klangschön und spielbar. Die hätten in dieser Ausgabe füglich fehlen können. Nächstens reden wir wieder von Reger, dem Komponisten, der steht weit höher als der Bearbeiter.

J. Vianna da Motta.

* Die häufig vorkommende Dezimenspannung (die ja nicht arpeggiert werden darf) lässt sich leicht arrangieren für kleinere Hände. Warum sollte man sie aber ganz vermeiden, da genug Hände sie greifen können? Man vergesse auch nicht, dass man desto mehr leistet, je mehr verlangt wird.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a) Bücher.

L. Wittling. Geschichte des Violinspiels.
H. vom Ende, Köln a. Rh.

A. B. Marx. Ludwig van Beethoven. V. Auflage.
Otto Janke, Berlin.

A. Pochhammer. Musikalische Elementar-Grammatik.
H. Seemann Nachfolger, Leipzig.

L. Plass. Die deutsche orchestrale Tonkunst in Gefahr.
Ad. Parrhysius, Berlin.

b) Musikalien.

Hermann Pohle. Deutsche populäre Klavierschule.
J. H. Zimmermann, Leipzig.

Max Reger. Variationen und Fuge über „Heil Dir im Siegerkranz" für Orgel. Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen.
J. Aibl, München.

Allessandro Longo, op. 32. „Sonata" per Pianoforte.
— op. 33. „Suite" per Violino e Pianoforte.
D. Rahter, Leipzig.

Max Stange, op. 89. „Drei Klavierstücke".
Raabe & Plothow, Berlin.

Franz Kullak, op. 14. „Die höhere Klaviertechnik".
op. 15. „Im Karneval". Tanzhumoreske.
op. 16. „Lust und Leid". Eine Tanzcaprice.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Matthias Jäckle, Zions Saitenspiel. 85 Gemeinde-lieder für die Zither.

Ernst Gebhardt. Harmonium-Schule. IV. Aufl.
Verlag des Traktathauses, Bremen.

Heinrich Schenker, op. 5. Zweistimmige Inventionen.

G. Fr. Händel. Konzerte No. 2, 3 und 4 für Oboe solo und Streichinstrumente für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von E. Naumann.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Alberto Williams, op. 15. I. Konzert-Ouverture.
— op. 18. II. Konzert-Ouverture.
Im Depot von Ed. Bote & Bock, Berlin.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstücke für 2 Klaviere zu 4 Händen. (Oberstufe)

W. A. Mozart. 3 Divertimenti. Bearb. von Eugen Segnitz. Pr. 4 Mk.
E. W. Fritzsch, Leipzig.

S. Jadassohn, op. 28. Ballettmusik in 6 Kanons. Bearb. von C. Reinecke. Pr. 4 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hermann Scholtz, op. 77. Variationen über ein Originalthema. Pr. 4,50 Mk.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.

J. Ludwig Bruhns, op. 2. Kanonische Suite. 5 Kanons im Einklange.
N. Simrock, Berlin.

Meinungs-Austausch.

Zu der Frage „Sollen ausfallende Stunden bezahlt werden?" sind uns noch verschiedene Meinungsäusserungen eingesandt. Es ist uns jedoch nicht möglich, sie alle abzudrucken, da, wie die Leser aber aus Nr. 7 aus der Tagesordnung der Generalversammlungen des Musikrecht... ersehen haben werden, ist die Erörterung der Frage als Antrag zur Berathung gestellt, so dass die Möglichkeit vorhanden ist, einen Weg zur Lösung derselben zu finden.

Inzwischen ist folgende Frage gestellt worden:

Wie halten es die Privatlehrer mit dem theoretischen Unterricht? Von den meisten Eltern wird kein besonderer Theorie-Unterricht für die Kinder gewünscht, und die Zeit in den praktischen Stunden reicht bei schwachbegabten Schülern nicht aus, um mehr als die elementarsten Begriffe zu erläutern. Ein Meinungsaustausch über diese für die musikalische Ausbildung so wichtige Frage würde sehr erwünscht sein.

Ein vielbeschäftigter Klavierlehrer.

Adressen-Tafel.

6 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Alle Musikfreunde lesen den




MUSIK-HEROLD

Verlag Praeger & Meier.
Bremen, Schüsselkorb 5

Fehlende Nummern des „Klavier-Lehrer" können à 30 Pfg. durch jede Buchhandlung nachbezogen werden.

Für Anfänger
im Klavierspiel

Leichte, instruktive und unterhaltende Compositionen

für Pianoforte zu vier Händen.

Bachmann, G. Album pour mes petis amis. Six morceaux très faciles. (Simplott. Aubade. Flatterie. Babillage. Canzonetta. Pastorale) M 2,00
Breuer, Fr. Op. 21. Zehn melodische Lehrgangsstücke. Heft 1, 3 jedes M 1,50
Hiller, Paul. Op. 51. Erholungsstunden. Zwölf leichte, unterhaltende und belehrende Klavierstücke. Heft I. (1 Gute Nacht. 2 Bitte. 3 Der kleine Rekrut. 4 Heimweh. 5 Am Weihnachtsabend. 6 Stille Wünsche) M 2,—
Heft II. (7 Walzer. 8 Tyrolienne. 9 Plauderstündchen. 10 Auf dem Kinderballe. 11 Ohne Sorgen. 12 Wiegenlied) M 2
Hofmann, Richard. Op. 60. Drei Sonatinen. Die Primopartie im Fünftonumfange. Nr. 1 (C dur) M 1. Nr. 2 (A moll) M 1. Nr. 3 (G dur) M 1,20
Horváth, Géza. Op. 17. Tirolerin. Kinder-Quadrille. M 1,80.
Op. 18. Schneeflocken. Drei leichte Tänze für die Jugend. Nr. 1 Walzer M 1,40. Nr. 2 Polka française M 1. Nr. 3 Polka Mazurka M 1.
Op. 24. Pierrot und Harlekin. Quadrille für zwei kleine Spieler auf gleicher Stufe M 1,80
Köhler, Louis. Op. 122. Zwanzig Stücke im Umfang einer Oktave für den Unterricht mit Fingersatzbezeichnung. Heft 1, 3 jedes M 1,50
Kunkel, Gottfried. Op. 48. Neun kleine Stücke. Heft I und II jedes M 1,50
Lichner, Heinrich. Op. 158. Achtzehn Stücke zur Bildung eines gleichmässigen Anschlages, des Taktgefühls und des Vortrages etc. in streng systematischer Folge. Heft 1, 4 jedes M 2.
Op. 185. Vierundzwanzig leichte und instruktive Stücke in streng methodischer Reihenfolge, für gemeinschaftlichen Unterricht etc. und zur Uebung im Prima-Vista-Spielen. Heft 1, 4 jedes M 2,50
Riedel, August. Op. 14. Stücke für Anfänger in methodischer Ordnung u. mit einem Vorwort versehen M 2.
Spindler, Fritz. Op. 130. Träumende Knospen. Kleine Stücke. Heft 1, 3 jedes M 2.
Tutschek, Franz. Op. 90. Kinder-Quadrille. M 1,50
Wohlfahrt, Franz. Op. 87. Leichtester Anfang im Klavierspiel zu vier Händen. Vierundfünfzig instruktive und progressive Uebungsstücke. Heft 1, 4. jedes M

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linnemann)
Leipzig.

Heinrich Schenker

Op. 2. Phantasie für Pianoforte 3 M.
Op. 3. 6 Lieder für eine Singstimme u. Pfte. 3 M.
Op. 4. Fünf Klavierstücke 3 M.
Op. 5. Zweistimmige Inventionen für Pianof. 2 M.

Leipzig **Breitkopf & Härtel.**

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Soeben erschien

S. Jadassohn
Der Generalbass.

Eine Anleitung für die Ausführung der Continuo-Stimmen in den Werken der alten Meister. — Deutscher, englischer, französischer Text. 8°. VIII, 264 S. geh. Mk. 4, —, geb. in Schulband Mk. 4,50, geb. in Leinwand Mk. 5.

Wie alle Werke des weltbekannten Verfassers, ist auch dieses neue Lehrbuch aus seiner Praxis als Lehrer am Königl. Konservatorium zu Leipzig entstanden. Es zeichnet sich durch leichtfassliche Darstellung und Gründlichkeit aus und darf einer allgemeinen Einführung an Musikschulen sicher sein.

Musik-Institut

von

Anna Morsch,

Berlin W., Passauer-Strasse 3.

Kurse für Klavier, Gesang (Solo und Chor), Violine, Violoncello, Theorie, Musikgeschichte, Ausbildung für das Lehrfach.

Aufnahme jederzeit.

Sprechstunden Vormittags von 11—12 Uhr.
Prospekte gratis, auf Wunsch auch brieflich.

Schlesische Verlagsanstalt von S. Schottlaender, Breslau.

Wagner und seine Werke.

Die Geschichte seines Lebens mit kritischen Erläuterungen.

Von

Heinrich T. Finck.

Deutsch von Georg v. Skal.

Mit einem Portrait von Richard Wagner.

2 Bände — 60 Bogen.
Geh. Preis Mk. ... geb. Mk. 7,50.

Eine der erfreulichsten Erscheinungen der Wagner-litteratur. Der deutsch-amerikanische Verfasser hat damit einem dringenden Bedürfnisse Abhilfe geschaffen. Eine im höheren Sinne populäre Biographie und Darstellung der Werke des Meisters und der durch sie vertretenen Ideenwelt fehlte bisher. ... In Finck's Arbeit begrüssen wir eine von überzeugendster Anschaulichkeit belebte Darstellung des Lebens und der Werke der zweifellos hervorragendsten Kunsterscheinung dieses Jahrhunderts. (Neue musikalische Presse in Wien.)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.


●●● Endlich kann man lose Notenblätter sicher auf die Pulte stellen. ●●●
KEMPE'S
Neuheit
Neuheit
Notenblatthalter
D. R. G. M. 124925
ermöglicht durch Heben des Bügels, dass ungebundene Musikalien wie geheftet sich schnell und sicher wenden lassen ohne herunter fallen zu können, daher unentbehrlich am Piano, Notenpult etc
Keine Beschädigung der Notenblätter
Preis Format 52×36 ctm. Mk. 3,50.
" " 25×36 " " 2,75.
Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen u. direkt von den alleinig Fabrikanten
Kempe & Meiners, Bremen 4.
—— Tüchtige Vertreter an allen grösseren Plätzen gesucht. ——
Sofort zu gebrauchen!
Ohne jede Anbringung!

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Verlag u. Expedition: Berlin W., Passauerstr. 3. Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 393) 1,50 Mk., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Engelbert Humperdinck.

Von

Otto Neitzel.

(Schluss.)

Es stand in den Sternen geschrieben, dass er einer der preisgekröntesten Komponisten werden sollte, und noch bevor er ins zweite Münchener Prüfungskonzert „stieg", wurde ihm der Mendelssohn-Preis zuteil, der den Preisgekrönten bekanntlich verpflichtet, eine Zeit lang ins Land der Citronen zu wandern. Er gelangte auf diese Weise nach Neapel, wo damals gerade Richard Wagner in der Villa d'Angri die letzte Hand an seinen Parsifal legte. Mit der Unverfrorenheit, die den jungen Musensohn, insbesondere, wenn er gar den Mendelssohn-Preis errungen, auszeichnet, liess er sich bei Wagner melden, der ihn nach einigem Besinnen eintreten liess, ihn natürlich gleich seines Widersachers Hiller wegen commerte und ihn schliesslich fragte, ob er ihm nicht bei den Reinschriften des Parsifals helfen wollte. Humperdinck sagte mit Vergnügen zu und machte auf diese Weise den ersten Schritt zu seiner für sein ganzes späteres Werden und Wirken höchst folgeschweren Bekanntschaft mit dem grossen Bayreuther.

Aus dem Verkehr zwischen dem Meister und seinem Amanuensis ist wohl der 22. Mai 1880 als der denkwürdigste Anlass hervorzuheben. Es war Wagners Geburtstag, zu dessen Feier eine vollständige Klavierprobe des soeben beendeten Parsifal stattfand. Pianist Joseph Rubinstein, der bekannte Wagnerenthusiast und Transcribent der Musikdramen, sass am Klavier, Wagner sang den Amfortas, Gurnemanz und Parsifal, der Balladenkomponist Plüddemann, der, wie Rubinstein, das Zeitliche inzwischen gesegnet hat, markierte den Chor, Humperdinck die Ritter, Wagners Töchter die Stimmen aus der Höhe.

Nachdem sich Humperdinck mit dem ihm stets treu bleibenden Erfolge um den Meyerbeerpreis beworben hatte, siedelte er 1881 ganz nach Bayreuth über, fand daselbst auch ausser seiner Beschäftigung am Bühnenfestspielhaus einen Wirkungskreis, indem er die Abonnementskonzerte leitete. Wagner nahm eingehendes Interesse an Humperdincks Thätigkeit und nützte ihm nicht wenig, indem er mit ihm die aufzuführenden Symphonien und Chorstücke durchging und ihm seine Ansichten über Zeitmasse, Schattierungen und Auffassung auseinandersetzte. Eine Reise nach Paris, wo Humperdinck des alten Turgenieff Bekanntschaft machte, unterbrach kurze Zeit die immer eifriger betriebenen Proben zum Parsifal. In diesen wie in den Aufführungen, hatte Humperdinck den Dienst hinter den Kulissen, das Einstudieren der Knabenchöre, die Leitung der Bühnenmusik zu besorgen. Er erlebte im Sommer 1882 die Freude, dass das Räderwerk der Aufführung des Bühnenfestspiels mit einer Glätte ohnegleichen ineinander

griff und dass der Bayreuther Meister seinen Lebensabend mit dem Glanz der Aufführung seines letzten und reifsten Werkes verschönen durfte.

Wagner ging bekanntlich im Winter nach Venedig. Den Geburtstag seiner Gattin (25. Dezember) beschloss er durch eine Aufführung seiner Jugendsymphonie, derselben, die später die Runde über die deutschen Konzertsäle gemacht hat, zu feiern, und so berief er Humperdinck nach Venedig, damit dieser die Aufführung vorbereitete. Es war das letzte Mal, dass Humperdinck den Meister sah, denn anderthalb Monate später erhielt er in Paris die Nachricht von Wagner's Ableben (13. Februar 1883).

Die durch den Meyerbeerpreis von neuem gewährleistete Unabhängigkeit benützte Humperdinck zu einem Ausfluge nach Spanien, wo er auf den Höhen von Gibraltar und gleich darauf anlässlich eines kleinen Abstechers nach Nordafrika die Eindrücke empfing, die er nachher in seiner maurischen Rhapsodie zu schildern versucht hat.

Bei seinem Streben, nunmehr eine feste Stellung zu erlangen, traf er mehr geschlossene Thüren, als er erwartet hatte und nach seinen bisherigen Erfolgen zu erwarten sich berechtigt hielt. Im Jahre 1885 finden wir ihn als musikalischen Hausrat der Familie Krupp in Essen, bald darauf als Lehrer der Theorie am Konservatorium in Barcelona, wo er sich um die Einführung Beethovens hervorragende Verdienste erwarb, und nicht lange darnach als Theorielehrer am Kölner Konservatorium. Kränklichkeit zwang ihn zu einem Aufenthalt im Elternhause, bis den Wiederhergestellten der Schott'sche Verlag als musikalischen Bearbeiter, Arrangeur für Klavier, Orchester u. dgl. nach Mainz berief. Unter den Ausgrabungen älterer Opern fand Auber's neu aufgezäumtes „Ehernes Pferd“ vielen Anklang. Von sonstigen Arbeiten ist die Einrichtung von Bach's wohltemperiertem Klavier für zwei Klaviere besonders erwähnenswert. Seiner Uebersiedelung nach Frankfurt a. M. im Jahre 1890, wie der sich anschliessenden Ereignisse wurde bereits Erwähnung gethan, mit Ausnahme seiner im Jahre 1892 erfolgten Vermählung.

Erst die letzte Dekade bot ihm die Musse, um sich ganz dem Schaffen zu überlassen. Da Humperdinck nicht zu den leichtherzigen Naturen gehört, die unbesehen alles in Verlag geben, was sie sich aus den Aermeln schütteln, da er im Gegenteil gern immer noch feilt und feilt, so sind die Jahre seiner Zurückgezogenheit nicht sehr ergiebig an Neuschöpfungen gewesen.

Ausser „Hänsel und Gretel“ schrieb er nur noch die Musik zu Ernst Rosmer's „Königskindern“, die bereits erwähnte maurische Rhapsodie (in drei Sätzen), sowie zahlreiche Lieder. Dennoch ist es ein Irrtum, zu glauben, dass ihm die Einfälle spärlich flössen.

Er begnügt sich gern, sie seinen Skizzenbüchern anzuvertrauen, die bereits einen stattlichen Umfang erreicht haben dürften. Sie sind die Quellen, aus denen er hoffentlich noch manches schöne Kunstwerk schöpfen wird.

Humperdinck's ganzes Tonschaffen wurzelt in der Poesie, wie denn in allen Werken, die er der Oeffentlichkeit übergeben hat, entweder die Dichtung selbst, oder, wie in der maurischen Rhapsodie, die dichterische Anschauung seine musikalische Phantasie befruchtet und den Charakter und Bau seiner Werke bestimmt haben. Einmal angeregt, schafft er jedoch so sehr nach den Grundsätzen der rein musikalischen Folgerichtigkeit, dass er selbst in Hänsel und Gretel, selbst in den abspringendsten und in den, dem breit auslaufenden musikalischen Strom widerstrebendsten Partien der Dichtung immer symphonisch bleibt, dass er nie der Musik Gewalt anthut um des Textes willen, dass er die geschmeidige Abrundung, den schönen Linienschwung, der ein wahres Lebenselement der Musik bildet, nie verletzt. Die Zerfaserung und Sprunghaftigkeit der musikalischen Faktur, wie sie das moderne Musikdrama gezeitigt hat und wie sie durch die Neufranzosen, Charpentier, Camille Erlanger, durch den Italiener Giordano noch eine schärfere Entwickelung gefunden hat, als im Vaterlande des Musikdramas selbst, findet an Humperdinck keinen Förderer. Meistersinger und Tristan, erster Akt des Siegfried, alles also, wo Wagner sozusagen der dramatische Symphoniker bleibt, sind Humperdinck's Vorbilder.

Seine hohe Kunst der thematischen Arbeit, ohne die er eine solche Schreibweise nicht erreichen könnte, sein ungesucht kunstvoller, stets interessanter, aber nie überladener Kontrapunkt, endlich eine ganz einzige Instrumentation tragen dazu bei, den musikalischen Reiz seiner Werke zu heben. Sein Orchester besitzt einen so ausgesprochenen Wohlklang, dass es das Ohr ohne weiteres gefangen nimmt. Er weiss für Ausdrucksschattierungen und Stimmungen Klangfarben aufzuspüren, dass er sogar der Waldpoesie im zweiten Akt von Hänsel und Gretel neue Lichter aufgesteckt hat, dass niemand vor ihm diese heilige Fröhlichkeit, von der jede Prozession beseelt wird, so getroffen hat, wie er in der „Wallfahrt“. Die feste Rhythmik, deren Freund er ist, drückt seinen Werken ein männliches Gepräge auf und schützen sie vor Weichlichkeit. Durch und durch gesund und deutsch in innerstem Fühlen bildet er eine der anziehendsten Erscheinungen in der deutschen Komponistenwelt.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

IX. Befähigungsnachweis der Militär-Musikmeister.

Von

Ludwig Plass.

Auf allen Gebieten der deutschen Berufsmusik lässt sich ein starker Gärungsprozess nachweisen. Das kunstmusikalische Rohmetall hat lästige Schlacken abzusondern. Eine Generalreinigung des Hochofens unserer Musikpädagogik, eine Verbesserung des Systems des musikalischen Erziehungswesens scheint dringendstes Bedürfnis. Der geborene und tüchtige Musiker, der nach langen, ernsten Studien zum Künstler gereift ist, fühlt sich nicht selten vom untüchtigen, aber schlauen Musikanten beengt; er sieht sich materiell zum Teil schwer geschädigt durch ein angelerntes, dummdreistes Musikerproletariat. Dieses wuchert immer drohender, da es leider einen günstigen Nährboden findet, bis hinein in die Kreise der oberen Zehntausend.

Frau Musika, im Altertum eine geheiligte Volkserzieherin, ist jetzt eigentlich vogelfrei, denn ihre lehrenden Priester haben, der Mehrzahl nach, die Pforte eines Befähigungsnachweises nicht zu passieren. Beweis hierfür sind die lehrreichen juristischen Darlegungen von **Max Arend** in No. 5 dieses Blattes. In Deutschland wird nur von den Gymnasial- und Seminar-Musiklehrern, sowie von den Militär-Musikmeistern ein mehr oder weniger strenger Nachweis gefordert, ob sie selbst genug wissen und können, um die musikalische Erziehung anderer zu fördern.

Es ist immerhin erfreulich, dass die Tonkunst bei uns noch einigen Schutz findet, und zwar auch in unserem **grössten Volkserziehungs-Institute im Heere**. Alle deutschen Truppenteile, auch die des bayerischen Heeres, — dies als Entgegnung auf die Bemerkungen **C. Hagel's** in No. 6 dieses Blattes — sind gehalten, einen Nachweis der militärischen und musikalischen Befähigung von demjenigen zu fordern, der sich um den Posten eines Militär-Musikmeisters bewirbt. Die musikalische Befähigung ist auf bestimmten, staatlichen, bezw. staatlich subventionierten Musik-Hochschulen durch Ablegung gewisser Examina nachzuweisen. Für Preussen, Württemberg, Baden und andere Bundesstaaten gilt die Königl. Hochschule für Musik zu Berlin als Prüfungsstätte, für Bayern die Königl. Musikschule zu München und für Sachsen das Dresdener und Leipziger Königl. Konservatorium. Diese Anstalten lassen auch eine Anzahl seitens der Truppenteile dorthin entsandter junger Militärmusiker an den akademischen Unterrichtskursen teilnehmen. Das ist eine, je nach den Umständen, sehr segensreiche Einrichtung.

Der heutige Militärkapellmeister muss guter ausführender vielseitig bewanderter Musiker und **zugleich guter Lehrer** sein, denn er ist mehr als seine Vorgänger genötigt, die seiner Leitung anvertrauten Hoboisten musikalisch zu unterrichten. Ihm geht nicht mehr ein so gut wie früher vorgebildetes Musiker-Material zu, seit die einst vorzüglichen Stadtmusikus-Lehrer, infolge Verfalls ihrer Privilegien, der Konkurrenz preisgegeben sind.

Das Zurückgehen dieser elementaren Vorbildung dürfte nach und nach auch zu einem Hemmschuh für die genannten staatlichen Musik-Hochschulen werden. Von ihnen darf man billigerweise nur verlangen, dass sie, was speziell die Hoboisten betrifft, lediglich solchen zu einer entsprechend hohen Befähigung für Militär-Musikmeister-Posten verhelfen, die eine hinreichende Intelligenz, eine gute Vorbildung mitbringen. Eine solche ist notwendigste Voraussetzung für den Hochschulbesuch. Ist sie aber noch genügend vorhanden?

Wir haben, worauf schon vor Jahrzehnten **L. Deppe** und andere hingewiesen haben, wohl Musik-Hochschulen, jedoch keine vorbereitenden Gymnasien. Uns fehlen — einzelne Ausnahmen befürwortet — musikalische Erziehungsanstalten, in denen gleichzeitig ein guter Grund gelegt wird für eine umfassende musikalische **und allgemeine Bildung**, Lehrstätten, die jedermann offen stehen, damit der rare Funke wahrer musikalischer Genialität rechtzeitige, **geeignete Pflege** und lautere Nahrung zu finden vermag, auch dann, wenn ihn die Laune der Natur in der Brust des Ärmsten erglühen lässt. In No. 6 d. Blts. wies wieder **Andreas Moser** mit kurzen, aber gar treffenden Worten auf die Wichtigkeit des Anfangsunterrichtes hin. Und in der That, wem es versagt blieb, in der Kindheit eine gute allgemeine, wie speziell musikalische Vorbildung zu geniessen, bei dem ist es gewöhnlich sehr fraglich, ob er sich später einen schicklich hohen Grad von Empfangsvermögen anzueignen vermag, um der auf einer akademischen Anstalt gespendeten Kost die rechte Aufnahmefähigkeit entgegen zu bringen.

Der Mangel einer staatlichen Kontrolle der elementaren Musiklehrstätten, erweist sich immer mehr als ein wahrer Krebsschaden, der unserer hehren deutschen Musik droht. Diese, auch social hochernste Thatsache versuchte ich in meiner im November 1900 erschienenen Denkschrift „**Die deutsche orchestrale Tonkunst in Gefahr**" näher zu beleuchten. Dasselbe Thema, und in viel beredterer Weise, von den verschiedensten Seiten gleichzeitig behandelt zu sehen, ist mir eine Genugthuung. Möchte sich doch eine Autorität finden, bereit, frisch und stark von Worten zu Thaten voranzuschreiten: Gesetzliche Regelung des Lehr-

lungswesens und obrigkeitliche Forderung des Befähigungsnachweises von den Leitern musikalischer Lehrstätten und von allen Personen, die gegen Bezahlung Musikunterricht erteilen [illegible] es dürfte das Mindeste sein, was einen Wandel zum Besseren noch veranlassen kann. Man vergleiche den in No. [illegible] d. Bl. veröffentlichten Auszug aus dem Briefe J. Aubrecht's, besonders aber die Artikel Dr. Georg Göhler's im Kunstwart: „Betreffend Recht und Pflicht des Staates, die musikalische Erziehung des Volkes zu regeln". Vielleicht lässt sich auf dem Wege einer gemeinsamen Petition weitester Kreise der künstlerischen Musiker des Deutschen Reiches an den Herrn Reichskanzler eine auf den Befähigungsnachweis bezügliche staatliche Massnahme erreichen. Ist dies nicht möglich und geschieht nicht bald irgend etwas Anderes zum Schutze derjenigen Ausübenden und Lehrenden, denen die Musikkunst mehr ist als eine milchende Kuh, dann dürfte speziell unsere bisher berühmte deutsche Militärmusik in nicht zu ferner Zeit auf das Niveau mancher ausländischen herabsinken. Schon jetzt kann der allerdings sehr bedeutende Bedarf des deutschen Heeres an Hoboisten und Trompetern nur ganz notdürftig gedeckt werden. Von einer würdigen Reproduktion der Werke unserer Musikheroen speziell durch die Militärkapellen entlegener Garnisonen wird gar bald ebensowenig noch die Rede sein können, wie von irgend einer förderlichen Mitarbeit derselben an einer würdigen musikalischen Volkserziehung.

Es sei noch auf ein [illegible] Mittel hingewiesen, welches sicher [illegible] dem Niedergange wichtiger Teile der deutschen Musik wehren würde: Errichtung staatlicher [illegible] Subvention [illegible] staatlich beaufsichtigter Musiker-Erziehungs-Anstalten. [illegible] Zweckmässigkeit [illegible] Verhütung des Charakters [illegible] Benefiz [illegible] Auf[illegible] nur [illegible] musikalisch Talentierter und zwar [illegible] zum [illegible] 12. Lebensjahr [illegible]

Die [illegible] späteren Staat[illegible] Militärmusikers zuweisen [illegible] [illegible]

[illegible]

We[illegible] der [illegible] Veranstaltung [illegible] Jugend [illegible]

staatlichen oder staatlich beaufsichtigten Musik-Lehrstätten [illegible] Liebe zu einem guten [illegible] körperlich gesunden Musiker, zu einem nützlichen Mitgliede der menschlichen Gesellschaft erziehen lassen. Wie mancher, den es zur Musik [illegible] hinzieht und der infolgedessen [illegible] unter den heutigen Verhältnissen seine besten Lebensjahre in dem Elend konkurrenz[illegible] Leute [illegible]kapellen vergeudet, [illegible] Proletariat heran, um schliesslich [illegible] verlorenes Leben, die Reihen [illegible] Unzufriedenen füllen zu helfen.

Unser Kaiser, der [illegible] Vereinigungen unserer Männer bekanntlich sehr sympathisch gegenübersteht, würde ein staatliches Musiker-Erziehungswesen gewiss gern fördern und zu einem seiner [illegible] Massnahmen zu machen wissen. Ein [illegible] Werkzeug der Volkserziehung dem wohl [illegible] Bildung und Verständnis ent[illegible] die Ansprache des Kaisers an [illegible] der Königlichen Schauspiele im Opernhause zu Berlin gelegentlich seines 10jährigen Regierungsjubiläums bekannt geworden ist.

Die [illegible] Schwierigkeiten, die bei einem direkt staatlichen Anstaltswesen zu überwinden wären, dürften nicht gar zu grosse werden, wenn die Zöglinge [illegible] wie in der fridericianischen Armee vom 15. oder 16. Lebensjahre ab klassenweise zum Tambour- oder Signalhornisten-Dienst bei den Truppen der nächsten Garnison herangezogen [illegible] Etat nach geführt würden. Ganz besonders Strebsame und Begabte würde man der zu fest[illegible] wegen vielleicht auf je 1 Jahr [illegible] dürfen, die nicht etatsmässigen Hoboistenstellen der Militärkapellen auszufüllen. Dergleichen geschähe zum grossen Vergnügen der Betreffenden und würde unter gesunder [illegible] Berücksichtigung des jugendlichen Körpers und Sinnes zur Kräftigung und Zucht des Leibes einen nachweislich guten Theil beitragen. Den Musikdirigenten würden solche [illegible] Mühe bereiten. Mit ihnen [illegible] binnen kurzer Zeit bessere Leistungen erzielen, als mit musikalisch falsch erzogenen 18—25 Jahre und darüber alten Elementen, [illegible] beim Diensteintritt obendrein [illegible] sind. Auf solche sind [illegible] Militärkapellmeister jetzt zum grossen Teil [illegible] Dass den Musikeleven, soweit [illegible] Mutation [illegible] zulässt, auch die [illegible] Schul- bezw. Garnisonkirchen[illegible] zufallen würde, lässt sich mit [illegible] ebenso, dass diese und [illegible] und militärischen Tradition [illegible] von ihnen geleitet werden würde. Die [illegible]freudigkeit der Jugend, [illegible] anschliessend an die [illegible] Stimm- und Gehör[illegible] Aufnahme in das Institut vermöchte [illegible]. Die von der Anstalt aus eine

Zeit lang in die Hoboisten- und eventl. auch in die Trompeter-Korps geschickten Zöglinge würden sich des weiteren durch vielleicht bezahlte Mitwirkung in Konzerten bis zum Zapfenstreich, oder höchstens bis Mitternacht, nützlich machen können. Aus den für dergleichen Leistungen von den Musikkorps institutlich zu erhebenden Renumerationen liesse sich ein Fond bilden, der unter Umständen die Lehrerhonorare oder sonstige Ausgabeposten mit zu decken hätte.

Das Lehrerkollegium müsste durchaus auf der Höhe desjenigen eines Seminars oder eines Real-Gymnasiums stehen, unter Direktion eines hervorragenden Pädagogen und Musikers.

Mit dem Inslebentreten, wenn auch nur einiger weniger derartiger Schulen, würde dem Unwesen schamloser Konkurrenz mancher „Musikdirektoren" deren Lehrlingskapellen zuweilen stärker an Kopfzahl, als anhörbaren Musikpiecen und infolgedessen auch an Broten sind, gewaltig entgegengearbeitet werden. Der auch hier notwendige Wettbewerb würde auf eine gesunde Basis zurückgeführt, das Unlautere durch das Lautere bekämpft und eingedämmt werden. Das Ueberhandnehmen des Musikerproletariats dürfte auf diese Weise von Staats wegen praktisch zu unterbinden möglich sein.

Civil- wie Militär-Kapellen vermöchten einen vorzüglichen Nachwuchs routinierter Musiker aus einem solchen Erziehungswesen zu gewinnen. Dasselbe würde ganz besonders dem Stande der Militär-Musikmeister zugute kommen. Vermöchten doch die so erzogenen und später zur Hochschule für Musik kommandierten jungen Musiker dorthin eine weit grössere und gesündere Vorbildung mitzubringen, als dies jetzt durchschnittlich der Fall zu sein vermag.

Bei dem jetzigen System der Militärkapellmeister-Ausbildung, das dem Hochschullehrer so oft den zeitraubenden elementaren Unterricht zumutet, verlassen Hoboisten, die beim Antritt des Hochschulstudiums musiktheoretisch resp. praktisch, oder der allgemeinen Bildung nach, unreif und unpräpariert waren, das Institut nach 3 Jahren trotz des grössten Fleisses mit oft nur dunklen Begriffen all dessen, — was ihnen noch fehlt, ein ganzer Musik-Meister zu sein. Zwar ist es nicht zu unterschätzen, wenn der Militärkapellmeister-Aspirant wenigstens diese Erkenntnis gewonnen hat, denn sie lässt immerhin die Möglichkeit weiterer eigener Vervollkommnung erhoffen. Sehr häufig wirkt sie verstörend und einschüchternd. Hörte ich doch einen lieben ehemaligen Kollegen, nachdem er mit der Censur „Ziemlich genügend" in den Besitz seiner Militärkapellmeister-Qualifikation gelangt war, seine musikalische Verwirrung mit dem schweren Stossseufzer bekennen: „Es war hohe Zeit, denn mir ist's, als wären die Schrauben meines Gehirns gelockert." —

Wohl hat der jetzige Studiengang der Anwärter für Militär-Musikmeister-Posten tüchtige Dirigenten gezeitigt, auch etliche Komponisten, würdig der Nachfolge eines Faust, Heuser, Keler-Bela, Latan, Parlow, Piefke, Zikoff und manches noch Dienenden, der kein Hochschulexamen abgelegt und dessen Werke dennoch in der deutschen Militärmusik immer Ehrenplätze behalten werden. Es darf bezweifelt werden, ob mit den zukünftigen Militärkapellmeister-Anwärtern annähernd befriedigende Ausbildungserfolge erzielt werden können angesichts eines weiter zu erwartenden allgemeinen Niederganges unter den elementaren Musiklehrstätten. Soll nicht gelegentlich eine Reihe vakanter Militärkapellmeister-Stellen entstehen, so wird man schliesslich in Konsequenz der jetzigen Vorbildungsverhältnisse, die an die Militär-Musikmeister-Aspiranten gestellten Prüfungs-Anforderungen notgedrungen herabsetzen müssen. Das aber hiesse ein leckes Schiff durch Ueberbordwerfen von Ladung über Wasser halten wollen und würde sich um so hässlicher ausnehmen, als wir in allen anderen Erwerbszweigen die Anforderungen höher und höher steigen sehen, die heute an die Schulbildung, Ausdauer und Gediegenheit der heranwachsenden Generationen gestellt werden.

Will man die Nachteile verhüten, die für die Militärmusik und die gesammte deutsche orchestrale Tonkunst und damit für wichtige Zweige der Volkserziehung aus einer Verflachung qu. Befähigungsnachweises zweifellos resultieren müssen, so empfiehlt sich die Errichtung staatlicher oder doch staatlich subventionierter Musiker-Erziehungsstätten, zum mindesten aber die gesetzliche Regelung des Lehrlingswesens und obligatorische Einführung des Befähigungsnachweises für alle Inhaber musikalischer Lehranstalten und für alle Musiklehrer, die sich so nennen und als solche konzessionieren lassen. Staatliche Prüfungen, vielleicht vorgenommen von provinzialen Musikernaten, brauchten keineswegs die Gefahr des „Tabulaturwesens, der Einseitigkeit, Pedanterie, Ungerechtigkeit und Willkürlichkeit" herauf zu beschwören, wie dies in No. 16 der „Musik und Theaterwelt" Oscar Morsike befürchtet. Den Einwendungen desselben gegenüber sei erinnert an den trefflichen Artikel Otto Klauwell's in No. 2 des „Klavier-Lehrer", und hingewiesen auf Band II von Riemann's „Präludien und Studien". Die Mandate der staatlichen oder staatlich zu bestätigenden Prüfer dürften eben keine lebenslänglichen sein. Den verschiedenen Musik- bezw. Musiklehrer-Verbänden könnte die Wahl einer Anzahl jener Vertrauenspersonen zur Pflicht gemacht werden, die den gedachten Ehrenämtern auf begrenzbare Zeitabschnitte vorzustehen hätten. Den zu Prüfenden aber müsste die Wahl bleiben, vor welchem Senat sie zeigen wollen, was sie selbst können und Anderen zu lehren gedenken. Zur grössten Sicherheit derjenigen, die sich nicht gerecht geprüft wähnen und die etwa von einer oder der anderen Prüfungskommission als „nicht" bezw. „noch nicht geeignet" erachtet und „zur

Beteiligung an der musikalischen Erziehung des deutschen Volkes", liesse sich allenfalls eine Art musikpädagogischen Appellationshofes vorsehen. Den zu präsidieren, dürfte dieser oder jener anerkannte Musiklehrmeister dem Schutze der deutschen Tonkunst zuliebe, wohl bereit sein. Das eine oder andere Mitglied, z. B. des Senats der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, würde seine musikalische und pädagogische Autorität sicher diesem Dienste in einer obersten Prüfungs-Instanz weihen, deren Wahrspruch zu lauten hätte: Suum cuique.

* * *

Wegen Raummangel musste diesmal die Veröffentlichung der Liste Derjenigen, welche im zustimmenden Sinne für die Staatsprüfung geschrieben, unterbleiben. Sie folgt in nächster Nummer.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Noch kurz vor ihrem Ende hatte die musikalische Saison einen erneuten Aufschwung genommen. Den drei gehaltvollen Konzerten des Bachfestes folgte das alljährlich zum Besten des Orchesterpensionsfonds veranstaltete Konzert der Philharmoniker, das immer zu den genussreichsten und glänzendst besuchten gehört, ferner der letzte Weingartner-Abend, der durch die Aufführung der „Neunten" jedesmal eine besondere Weihe erhält, die Singakademie bot, getreu ihrer Charfreitags-Tradition, die Matthäuspassion von Bach, und die königliche Oper brachte nach grösserer Pause wieder einmal ein neues Werk heraus, das lang erwartete „Samson und Dalila" von Saint-Saëns. Man wird von all dem die Premiere der Oper als das wichtigste Ereigniss ansprechen müssen. Mit dem „Samson" hat das erste Werk eines modernen französischen Meisters in unserer Hofoper Einzug gehalten (wenn man von der ephemeren Erscheinung des „Mudarra" absieht). Die Abstinenz von allen dramatischen Erzeugnissen unserer Nachbarn ist oft beklagt worden, ob politische oder andere Gründe massgebend waren, können nur eingeweihte Kreise entscheiden. Künstlerische waren es keinesfalls, das war aus den Novitäten ersichtlich, die wir so manches Mal haben erdulden müssen. Die neuere Litteratur der Franzosen ist freilich nicht eben reich an wirklich gehaltvollen Bühnenwerken, und um so weniger darf man an gewichtigen Ausnahmen achtlos vorübergehen. Neben der „Manon" Massenet's, die uns noch immer vorenthalten bleibt, gehört die Arbeiten Saint-Saëns, ganz gewiss aber sein „Samson", zu diesen Ausnahmen, die turmhoch über den Durchschnittserzeugnissen der letzten Jahre stehen. Einst beeilte man sich in Deutschland, Alles zu bringen, was auf französischem Boden gewachsen war. Die Opern Boieldieu's, Adam's, Meyerbeer's und Auber's — von den französischen Singspielen nicht zu reden, die zu Anfang des Jahrhunderts in Masse zu uns herüberdrangen — waren lange Zeit geradezu tonangebend für die Berliner Oper. Lag darin zuweilen eine Uebertreibung, so ist man jetzt jedenfalls in das andere Extrem verfallen. Hoffentlich bricht indess auch in dieser Beziehung eine Zeit an, die einen vernünftigen Ausgleich herbeiführt.

Die Vorzüge des „Samson" sind die gleichen, wie sie fast der gesammten Musik von Saint-Saëns eigentümlich sind. Er ist einer jener Musiker, deren Können auf so beträchtlicher Stufe steht, dass es allein schon künstlerischen Wert verleiht, und jedes seiner Gebilde kommt formell so meisterhaft aus seiner Hand, so sicher ist die Herrschaft des Komponisten über alle Mittel, dass über das Wie ein Streit von vornherein ausgeschlossen scheint. Da ist nichts Unfertiges oder Unreifes, kein Versuch, der auf halbem Wege stecken bleibt. Und wie reich ist die Formenwelt seiner Phantasie! Saint-Saëns, der, im Studium der alten Meister aufgewachsen, mit dem strengen kirchlichen Stil früh vertraut wurde, der dann als glänzender Virtuose der Instrumentationskunst durch seine symphonischen Orchesterdichtungen zu Ansehen gelangte, lässt sich auch als Dramatiker nicht das Recht auf Abwechselung verkürzen. Er folgt den Tendenzen der neudeutschen Schule in der Freiheit, mit der er die Form, je nach den poetischen und dramatischen Bedürfnissen, behandelt, aber neben dem deklamatorischen Stil räumt er den mehr musikalischen Reizen des Liedes, des Chor- und Ensemblesatzes den weitesten Spielraum ein. In „Samson und Dalila" geht er sogar so weit, die streng kontrapunktischen Formen des Kanons und der Fuge zur Verwendung zu bringen, wozu ihm allerdings die etwas oratorienhafte Anlage des im übrigen vortrefflichen Textbuches die Veranlassung bot. Musikalisch das Beste gab er im zweiten Akt, der die eigentliche psychologische Entwickelung in sich birgt. Das alttestamentarische und andererseits das orientalische Colorit der Handlung ist in der Musik geschickt festgehalten, doch immer nur soweit, wie es sich mit der Absicht theatralischer Wirkungen vereinbaren lässt.

Die Absicht theatralischer Wirkungen — da kommen wir auf den sterblichen Punkt des Werkes, auf jene Seite, auf der es noch mit den Traditionen der sogenannten „grossen Oper“ zusammenhängt. Für uns Moderne ist jene Epoche gleichbedeutend mit dem Verfall des Opernwesens, wir erblicken heute in ihr so ziemlich den Tiefstand der musikalischen Produktion, weil die Forderung der dramatischen Wahrheit in ganz anderer Weise in den Vordergrund gerückt ist. Aber man darf nicht vergessen, dass „Samson und Dalila“ bereits 1873 geschrieben worden ist, also zu jener Zeit, wo selbst in Deutschland die Theorien des Wagner'schen Musikdramas noch keineswegs Platz gegriffen hatten. Man darf ferner nicht vergessen, dass Saint-Saens Franzose ist, und dass in Frankreich auch heute noch von den unsern wesentlich verschiedene Anschauungen herrschen, dass im besonderen gewisse historisch und national begründete Eigentümlichkeiten in der Oper durchaus nicht überwunden sind. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen die Ballets und Aufzüge, das theatralisch zurechtgestutzte der Handlung und endlich auch ein unleugbarer Mangel an Tiefe beurteilt werden, wenn man dem Werke und seinem Schöpfer gerecht werden will.

Wir haben bisher von Vorzügen und Mängeln gesprochen, die mehr oder weniger der äusseren Form anhaften. Es fragt sich nun, wie ist der innere Gehalt dieser Musik? Auch hier ist die Bedeutung des Musikers bis zu einem gewissen Grade ausschlaggebend. So wenig Saint-Saens etwas Ungeschicktes oder schlecht Klingendes zu schreiben vermag, so wenig verlässt ihn eine angeborene Vornehmheit und Selbständigkeit der Erfindung. Ohne einer von den ureigenen führenden Geistern zu sein, meidet er doch ausgetretene Pfade, es ist immer die Sprache eines gebildeten und nachdenklichen Mannes, die wir vernehmen. Darüber hinaus erhebt sich jedoch der Ausdruck nur selten. Der äussersten Leidenschaft steht immer eine etwas kühle Berechnung gegenüber, und der heroischen Grösse des Stoffes war die Natur des Komponisten noch nicht gewachsen. Man merkt das am deutlichsten am Schlusse, wo der reuig zerknirschte Samson noch einmal im Glauben an seinen Gott sich auflehnt, wo ihn noch einmal die alte Kraft überkommt und das Verderben seiner Feinde wird. Hier durfte nicht theatralische Routine das Wort führen, hier musste auch in der Musik etwas Gewaltiges, etwas Ausserordentliches geschehen. Wo es dagegen galt, die Szenen der Verführung zu schildern, da war der geistvolle Franzose ganz an seinem Platze. Neben den Reizen des Orchesters ist hier auch die eigenartig durchglühte und doch immer anmutige Melodik hervorzuheben.

Wenn die lyrische Seite des Werkes mehr als die heroische zur Geltung kam, so lag das auch zum Teil an der Aufführung. Herr Grüning, der mit anerkennenswerter musikalischer Sicherheit die wenige Tage zuvor an Stelle des Herrn Kraus übernommene Partie durchführte, ist nicht Schauspieler genug, um einen glaubhaften Samson auf die Bühne zu stellen, dagegen war Frau Marie Goetze eine wirklich verführerische Dalila. Sie gab das Sinnliche der Rolle geistig ungemein verfeinert, entwickelte eine bewundernswerte Plastik der Bewegungen und entsprach gesanglich allen Anforderungen der anspruchsvollen Partie. Ihr war hauptsächlich der Erfolg zu danken, wenn auch sonst das von Richard Strauss geleitete Ensemble auf und vor der Bühne durchaus Rühmliches leistete. Die Aufnahme war keine lärmende. Der Eindruck glich mehr einer stillen, aber echten Freude, und man darf annehmen, dass das Publikum dem vornehmen Werke gegenüber erst allmählich den richtigen Standpunkt gewinnen wird. Lässt man ihm dazu Zeit, so wird sich die Oper voraussichtlich dauernd halten und hoffentlich den Anstoss geben zu einer gesteigerten Pflege französischer Kunst auf der ersten Opernbühne des Reiches.

Mittheilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Im **Wiener Konservatorium** soll mit Anfang des nächsten Jahres eine gründliche Reorganisation der Klavierklassen Platz greifen. In erster Reihe wird an eine vollständige Umgestaltung des Lehrplanes und an die Berufung einiger jüngerer Kräfte gedacht. Die kommenden Männer sollen Alfred Grünfeld und Moritz Rosenthal sein. Schon vor einiger Zeit wurden Unterhandlungen eingeleitet, welche den Eintritt der genannten Künstler in die Musikhochschule bezweckten.

Dr. **Hugo Riemann** ist zum **ausserordentlichen Professor der Musikwissenschaft** an der **Leipziger Universität** ernannt worden. Das „Musikalische Wochenblatt“ schreibt dazu: „Diese Ehrung ist um so erfreulicher, als man in hiesigen Musikkreisen den eminenten und vielseitigen Musikgelehrten in seiner Bedeutung noch vielfach unterschätzt, während man auswärts seine exceptionelle Position unter seinen Fachgenossen, u. A. durch Gründung von höheren Musikinstituten nach seiner Lehrweise (Riemann-Konservatorium in Stettin mit über 100 Schülern; Musikschule nach Methode Riemann in Kiew u. A.), anerkannt hat und seine theoretischen Schriften mehr Uebersetzungen in fremde Sprachen (sogar die russische) erfahren haben, als die bez. Werke der andern

Leipziger Theoretiker zusammen. Es schadet nichts, dass dies einmal öffentlich ausgesprochen wird, damit man draussen erfährt, dass in Leipzig wenigstens eine kleine Gemeinde besteht, die in Riemann die grosse Leuchte verehrt und bewundert, die er für die Musikwissenschaft bedeutet.

Professor Hermann Tietz, der Begründer und Leiter des Konservatoriums zu Gotha, ist am 8. April durch einen plötzlichen Tod seinem schaffensreichen Leben entrissen worden. Hermann Tietz, 1844 zu Driesen geboren, hatte zunächst Chemie studiert, wurde dann, von seiner Liebe zur Musik getragen, Schüler von Kullak's Akademie der Tonkunst zu Berlin. Er unterrichtete von 1866 an als Lehrer an der Anstalt, siedelte 1868 nach Gotha über, woselbst er als Hoforganist wirkte, dann aber 1870 durch Gründung eines Konservatoriums für Musik eine grosse und segensreiche Tätigkeit entfaltet hat. Einen gleichen Erfolg erzielte er als Leiter des dortigen Musikvereins, den er aus kleinen Anfängen zu einem der bedeutendsten Konzertvereine erhob. Hermann Tietz war selbst ein hervorragender Klavierspieler, sein Tod ist ein grosser Verlust für das Musikleben von Jena.

Aus Antwerpen wird berichtet, dass zum Nachfolger des unlängst verstorbenen Peter Benoit der vlämische Komponist Jan Blockx zum Direktor des vlämischen Staatskonservatoriums berufen worden ist. Peter Benoit hat übrigens in seinem Testament bestimmt, dass seine Werke in Belgien und Holland nur in vlämischer Sprache aufgeführt werden dürfen.

Vermischte Nachrichten.

Das Städtchen Wahrenbrück bei Liebenwerda (Provinz Sachsen) bereitet eine Jubiläumsfeier zum 200jährigen Geburtstage Carl Heinrich Graun's vor. Der berühmte Hofkapellmeister und Liebling Friedrich's des Grossen wurde daselbst am 7. Mai 1701 geboren. Graun war als Knabe auf die Dresdener Kreuzschule gekommen, erhielt seinen ersten Musikunterricht von Kantor Grundig und trieb Kompositionsstudien bei Kapellmeister J. Chr. Schmidt. Er begann seine Laufbahn 1725 als Opernsänger an der Hofbühne in Braunschweig, nach der Aufführung seiner ersten Oper „Polidoro“ im folgenden Jahre erhielt er den Posten des Vice-Kapellmeisters. Durch mehrere folgende Opern, die seinen Namen bekannt machten, wurde der preussische Kronprinz auf ihn aufmerksam; er berief ihn 1735 nach Rheinsberg, wo er zunächst Kantaten, aus Arien und Recitativen mit Orchesterbegleitung bestehend, komponierte, deren Zahl in der Rheinsberger Zeit ca. 50 betragen hat. Als Friedrich 1740 zur Regierung kam, nahm er sogleich den Bau eines Opernhauses in Angriff und schickte Graun nach Italien, die besten Sänger und Sängerinnen, und zwar mit uneingeschränktem Honorar, für eine stehende italienische Oper zu engagieren. Graun wurde bei seiner Rückkehr von dieser Reise zum Hofkapellmeister ernannt und übernahm damit die Verpflichtung, jedes Jahr zwei neue Opern für die Berliner Bühne zu schreiben. Seine erste im Jahre 1741 aufgeführte Oper war „Rodelinde“, seine letzte 1756 „Merope“. Er hat ungefähr 30 Opern für die Berliner Bühne geschrieben. Diese sind in Erfindung und Melodik ganz an den italienischen Opernstil der damaligen Zeit angeschlossen. Länger wie seine Opern erhielten sich seine kirchlichen Werke, die sich in ihrem Stil nach wenig von seinen weltlichen Schöpfungen unterschieden. Sein Oratorium „Der Tod Jesu“ wurde bis in die neueste Zeit hinein an jedem Charfreitag in der Berliner Singakademie und in vielen anderen Städten als Charfreitagsmusik aufgeführt. Graun starb 1759.

In Augsburg wird zu Pfingsten das III. Schwäbische Musikfest abgehalten werden, das deutsche Musik des neunzehnten Jahrhunderts, von Beethoven bis Richard Wagner bringen soll. Jeder Tag wird je eine grosse Aufführung in der neugebauten Sängerhalle und eine solche intimeren Charakters im Stadttheater aufweisen. Der Chor wird aus Sängern aller grösseren Städte Schwabens und der Nachbargebiete in einer Stärke von 800 Stimmen gebildet sein.

Der Komponist Hugo Kaun, ein geborener Berliner, der sich in Milwaukee während eines fast zwölfjährigen Aufenthaltes eine geachtete Stellung gemacht, im Anfang der jetzt abgelaufenen Saison auch in Berlin mit einer Anzahl von Kammermusikwerken eigener Komposition die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich gelenkt hat, ist durch die in der alten Heimat empfangenen künstlerischen Eindrücke bewogen worden, seine Stellung in Milwaukee aufzugeben und im Sommer wieder dauernd nach Berlin zurückzukehren.

Der Verein Beethoven-Haus in Bonn hat für die Mitte Mai sein 5. Kammermusikfest angesetzt und sich für dasselbe zunächst der Mitwirkung der Streichquartette Joachim in Berlin und Soldat-Röger in Wien, eines Bläserquartetts der Meiningen'schen Hofkapelle und des Pianisten Paderewski versichert.

Ueber die Erstaufführung der Mozart'schen grossen Messe in C-moll durch den Dresdener Mozart-Verein wird der Vossischen Zeitung geschrieben: „Der Dresdener Mozart-Verein, ganz besonders aber sein hochbegabter kunstbegeisterter Leiter, der frühere Schweriner Hofkapellmeister

Alois Schmitt, hat mit der Erstaufführung der grossen Messe in C-moll von W. A. Mozart für vier-, fünf- und achtstimmigen Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel (Werk 427) eine künstlerische That vollbracht, die in den Annalen der Musikgeschichte einen Ehrenplatz beanspruchen darf. Nach dem grossartigen, ebenso ergreifenden wie erhebenden Eindruck, den diese wundervolle Tondichtung auf jeden der vielen Zuhörer hervorgebracht, erscheint es geradezu unbegreiflich, dass vor Schmitt noch kein Berufenerer wie er auf den Gedanken gekommen ist, dem gewaltigen Werke des Salzburger Tonriesen die noch fehlende geschlossene Form zu geben und damit der Welt eine Perle der Kirchenmusik von unschätzbarem Wert zum herrlichen Eigentum zu machen. Alois Schmitt war freilich in theoretischer wie praktischer Beziehung ganz besonders dazu geeignet, diese schwierige Aufgabe zu lösen. In ähnlicher Weise wie Mozart's „Requiem“ durch Süssmayr ergänzt worden, hat dies Schmitt an der von Mozart nach seiner Verheiratung (4. August 1782) begonnenen, aber nur im Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus ganz und im Credo nahezu vollendeten Messe auf der Grundlage der hinterlassenen Skizzen und anderer Stücke des Meisters mit ausserordentlichem Erfolge unternommen. Die Aufführung in der hiesigen Martin-Luther-Kirche unter Schmitt's persönlicher Leitung und unter Mitwirkung des Römhild'schen freiwilligen Kirchenchors, sowie der Frau Schmitt-Csanyi, der Berliner Hofopernsängerin Therese Rothauser, des Frankfurter Tenoristen Willy Schmidt, des Bassisten Eugen Frank-Dresden und des hiesigen Organisten Paul Schirmer bestätigte durchaus das Urteil Schmitts: „Mozart hat in keinem seiner Werke, das „Requiem“ ausgenommen, den erhabenen Ernst und die tiefreligiöse Weihe seiner grossen C-moll-Messe wieder erreicht, geschweige denn überboten.“ Das nunmehr zu einem einheitlichen Ganzen vervollständigte und damit zu neuem Leben erweckte Werk trägt in verschiedenen Teilen den Einfluss protestantischer Kirchenmusiker an sich und athmet bezeichnenderweise bei echt Mozart'scher Ausdrucksweise den Geist Glucks, Bachs und Händels. Ganz besonders interessant ist das im Credo sich bemerkbar machende Leitmotiv, das an das glaubensstarke, fast trotzige Wort Luthers erinnert: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders.“ Das erhabenste Stück der ganzen, durch Grösse des Stils, hinreissenden Schwung der Chor- und Orchestersätze und eine dramatisch belebte Tonsprache gekennzeichneten Messe ist der zum Gloria gehörige achtstimmige Doppelchor „Qui tollis“ (Der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt), der durch die Tiefe und Innigkeit der tragischen Empfindung erschütternd wirkt. Diesem Satze steht in der Erhabenheit des Ausdrucks der vierstimmige Chor „Crucifixus“ im Credo am nächsten. Ihm voraus geht das wundervolle Sopransolo „Et incarnatus“ mit obligater Flöte, Oboe und Fagott. Die Mitwirkung der Orgel verleiht namentlich dem fünfstimmigen Chore „Sanctus“ eine mächtige Wirkung. Die Benutzung des Kyrie für den die Messe abschliessenden vierstimmigen Chor „Agnus Dei“ war ein glücklicher Gedanke des verdienstvollen Bearbeiters. Die Wiedergabe des ganzen Werkes gelang dem Orchester des Mozart-Vereins und allen Mitwirkenden in jeder Hinsicht vortrefflich.

Das Niederrheinische Musikfest findet in diesem Jahre zu Pfingsten in Köln statt. Die Leitung der ganzen Veranstaltung liegt in den Händen Prof. Wüllners. Der erste Tag ist Beethoven gewidmet, zur Aufführung gelangen die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“, Missa solemnis und Neunte Sinfonie. Der zweite Tag bringt die Bach'sche Cantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“, Iphigeniens Klage um Orest aus Gluck's „Iphigenie in Tauris“, Liszt's „Tasso“, Te Deum von Berlioz und Schubert's C-dur Sinfonie; der dritte Tag: Brahms' C-moll-Sinfonie, den zweiten Teil aus „Paradies und Peri“ von Schumann, ein Klavierkonzert in Es-dur von Mozart, Richard Strauss' „Don Juan“, den Schluss der „Walküre“ und Beethoven's Chorphantasie. Als Solisten sind bisher engagiert: Frau Noordewier-Reddingius, Frau Wittich, Frl. Koenen und die Herren Kaupfer, Baptist Hoffmann und Raoul Pugno, der letztgenannte als Pianist.

Bücher und Musikalien.

Georg Schumann: Trio No. 1 in F-dur für Klavier, Violine und Violoncello.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das Werk bringt viele hübsche Klangwirkungen und Modulationen, leider stehen die thematischen Gedanken aber nicht auf derselben Höhe wie die musikalische Arbeit. Der erste Satz erscheint uns entschieden am bedeutendsten, die Durchführung ist musikalisch wirkungsvoll und interessant. Im „Andante con espressione“ wirkt das erste Thema mehr durch seine abwechslungsreichen Harmonieen, als durch seinen melodischen Inhalt, die zweite Hälfte dieses Satzes („con moto impetuoso“) macht einen etwas phrasenhaften Eindruck. Der dritte Satz mit seinem ersten graziösen Thema, das sich leider etwas zu oft wiederholt, wird bei künstlerisch sauberer Ausführung beim Publikum stets Beifall finden. Das Finale fällt gegen die 3 anderen Sätze entschieden ab, die fortwährenden Triolen-Figuren in verschiedenen Tonarten wirken ermüdend, und das zweite Thema ist nicht so bedeutend, um eine genügende Abwechslung in den Satz zu bringen.

Das Werk erfordert in musikalischer und technischer Beziehung sehr gute Spieler und ein genaues Studium. Der Klavierspieler thut wohl gut, das zweite Pedal nicht zu vergessen, um die vom Komponisten beabsichtigten Klangwirkungen hervorzubringen. Möge das Trio recht bald auf dem Konzert-Podium erscheinen.

Dagobert Löwenthal.

Robert Kahn, op. 15. Sechs Gesänge für vierstimmigen Frauenchor.

Ernst Eulenburg, Leipzig.

Kahn bietet in seinen a capella gesetzten Chören durchweg eine den gewandten Tonsetzer kennzeichnende gute motivische Entwickelung und thematische Durcharbeitung. Für letztere findet man ein anziehendes Beispiel in No. 6, wo dem ersten Alt gegen Ende des ersten Abschnitts das Anfangsthema des Soprans mit darüber und darunter liegenden Stimmen zuerteilt ist. Meist fügt Kahn die Gesamtstimmung der Dichtung in die absolut musikalische Form ein, er verbindet dichterische Einzelheiten musikalisch zu einer Einheit, die keine Beziehungen zu einander haben, er ist so sehr Musiker an sich, dass er auch das Metrum des Dichters zu Gunsten des musikalischen Duktus hintenansetzt. Eine Ausnahme von seinem durchweg eingehaltenem Verfahren macht Kahn in No. 3, in dem bekannten Möricke'schen „Er ist's", wo die musikalische Form sich in die dichterischen Motive auflöst. Ein hübscher, das Klingen der Abendglocke nachahmender Effekt in No. 1 nach einem aus Herder's „Stimmen der Völker" entnommenen Liede, von dem Kahn nur die Hälfte komponiert und dass er nach den ersten Worten „Frühling währt nicht immer" anstatt „Der kurze Frühling" betitelt hat, sei besonders hervorgehoben. Ausser den genannten Dichtern sind in der, den Chorvereinen zu empfehlenden Sammlung, noch Heyse und Gerok vertreten.

Bruno Harmitz.

Elisabeth Caland: Ludwig Deppe's Fingerübungen und ein mit Fingersatz und Pedalgebrauch bezeichnetes Uebungsmaterial.

Zumsteeg'sche Hof-Musikalienhandlung, Stuttgart.

Im vorigen Jahrgang des „Kl. L." No. 11 u. 12 veröffentlichte A. Thilo einen Artikel „Ludwig Deppe in seiner Methode des Klavierunterrichts", welcher an der Hand des Werkes von Elisabeth Caland, einer begeisterten Schülerin des Meisters, „Die Deppe'sche Lehre" die Einführung in die eigenartige, auf Schönheit des Tones hinzielende Methode versuchte. Die vielen Anfragen und Zustimmungen, welche Elisabeth Caland nach der Herausgabe ihres Werkes erhielt, die das Interesse für die durch sie vertretene Sache bekundeten, welches durch die Veröffentlichung des obigen Artikels im „Kl. L." noch lebendiger angefacht wurde, veranlassten E. Caland, ihrem ersten, mehr theoretisch gehaltenen Werke noch eine praktische Ausgabe folgen zu lassen, indem sie die von Deppe vorgeschriebenen Fingerübungen und das von ihm benutzte Studienmaterial aus Werken von Czerny, Bertini, Cramer u. A. zusammenstellte und mit dem gleichfalls von Deppe eingeführten Fingersatz und Pedalgebrauch versehen, herausgab.

Wenn wir nun in vorliegendem Werke den anscheinend höchst einfachen Uebungen, den allbekanntesten Etüden aus Czerny's „Schule der Geläufigkeit", „Kunst der Fingerfertigkeit", aus Cramer und Bertini begegnen, so sei hier ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass nur derjenige die Uebungen und Etüden mit dem von der Verfasserin in's Auge gefassten Erfolg studieren wird, der ganz in den Geist der Deppe'schen Lehre eingedrungen ist und ihre Prinzipien vollständig beherrscht. Ausserdem hat aber die Verfasserin allen Einzelübungen die eingehendsten Erläuterungen hinzugefügt und auf die bezüglichen Stellen ihres Werkes über die „Deppe'sche Lehre" hingewiesen, so dass Zweifel und Missverständnisse ausgeschlossen sind. Einen besonderen und dankenswerten Anhang bildet die Einführung in das Oktavenspiel und die Methode zu einer schnellen Ausführung derselben zu gelangen. Hier gilt es aber ganz vornehmlich, sich die vollkommene Beherrschung der Muskeln des Oberkörpers vom Gehirn bis in die Fingerspitzen, wie sie Deppe fordert, angeeignet zu haben, da diese Beherrschung die Voraussetzung ist, auf welcher E. Caland ihre Vorstudien aufbaut.

Das ausserordentlich sorgfältig und fleissig durchgearbeitete Studienwerk wird nicht nur von den vielen Freunden der Deppe'schen Methode mit Freuden begrüsst werden, sondern derselben auch viele neue zuführen und bei der Tendenz der Methode einen musikalisch schönen, edlen Ton zu erzielen und mittelst eines solchen die Bildung des Geschmacks im Vortrage zu heben, wäre ein solcher Gewinn auch ein im höchsten Grade wünschenswertes Ziel.

Heinrich Germer: Akademische Ausgabe klassischer Pianoforte-Werke für den Unterricht.

Kommissions-Verlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig.

In 25 Einzelnummern liegen uns ausgewählte Werke der Klassiker vor, die sich im Unterrichtsgang für die Mittelstufen verwerten lassen. Diese Einzelnummer-Ausgabe ist ein sehr glücklicher Gedanke und wird sich für den unterrichtenden Lehrer als äusserst praktisch erweisen, ebenso wie der Schüler sie gern begrüssen wird. Die meisten Schüler betrachten Sammelbände, besonders wenn sie Sonaten oder ähnliche Stücke enthalten, mit einem gewissen Misstrauen, die Jugend liebt den

Wechsel und geht mit viel grösserer Freudigkeit an das Studium eines einzelnen Stückes, selbst wenn es von einem der alten gelehrten Meister ist, als wenn ihm dies Stück in einem Sammelbande mit vielen Stücken ähnlichen Genre's vorgelegt wird. Heinrich Germer hat eine ganz vorzügliche Blütenlese in diesen 26 Nummern vereinigt. Von älteren Meistern finden sich darunter: Scarlatti mit Sonaten, einem Pastorale und einem Andante. Händel mit einer Fantasie und einer Aria mit Variationen, W. F. Bach gleichfalls mit einem Arioso con Variazione. J. S. Bach ist mit einer Gavotte und einer Polonaise vertreten. Mozart mit Sonaten und Einzelsätzen, ebenso Haydn, von Beethoven sind Bagatellen, Variationen und ein Scherzo aufgenommen, dann finden wir noch Dussek, Hummel, Field und Schumann in diesen erlauchten Kreis eingefügt. Der Preis der Einzelnummer ist 30 bis 60 Pf. Ueber die Bearbeitung selbst braucht kein Wort des Lobes hinzugefügt zu werden. Germer's Sorgfalt, die er auf Phrasierung, Fingersatz, Einführung in die Verzierungen und dgl. verwendet, ist bekannt und auch in diesen Neuausgaben mit peinlicher Gewissenhaftigkeit durchgeführt. Eine zweite Serie mit Werken für die oberen Mittelstufen steht in Aussicht und dürfte mit gleicher Freude begrüsst werden.

Zu den von Max Hesse, Leipzig, herausgegebenen und sehr schnell beliebt gewordenen „Illustrierten Katechismen“, die in gemeinverständlicher, knapper Darstellung das Wissenswerteste von den Stoffen zusammenfassen, die sie behandeln, sind in neuester Zeit hinzugekommen: Hugo Riemann „Vademecum der Phrasierung“, worin der Autor in kurzer, lichtvoller Darstellung seine Erklärungen über den Phrasenbau klarlegt, mit vorangefügtem kurzem historischen Rückblick auf die einschlägige Litteratur. Ferner Prof. Carl Schroeder, „Katechismus des Dirigierens und Taktierens“, der in 2. Auflage in ziemlich beibehaltener Fassung erscheint, endlich Hugo Riemann, „Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre“. Auch dieser Katechismus erscheint in 2. Auflage, ist aber vom Autor völlig umgearbeitet worden. Er stellt in der Neuausgabe den praktischen Teil voran und hat ihn zu einer Anleitung für das selbständige Harmonisieren gegebener Melodien erweitert. Ausgeschieden ist die Begründung der Harmonielehre durch Bezugnahme auf die akustischen Phänomene, wodurch der populäre und praktische Charakter des Werkes nur gewonnen hat. Riemann hat das auf die Akustik bezügliche Material seinem „Katechismus der Musikwissenschaft“ einverleibt. Auf alle drei genannten vorzüglichen Werke seien Musikstudierende aufmerksam gemacht.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a) Bücher.

Ludwig Schiedermair: Gustav Mahler.

Dr. Alfred Nossig: J. J. Paderewski.

Herm. Seemann Nachfolger, Leipzig.

b) Musikalien.

Max Reger, op. 51. Zwölf Lieder für eine Singstimme.

Gustav Lazarus, op. 8. Zwei Lieder für Alt oder Bariton.

Alexander Ritter: Tonstück für Viola und Pianoforte. Nachgelassenes Werk.

Jos. Aibl Verlag, München.

Berthold Fröhlich, op. 24. Sieben kleine Tonbilder für Klavier.

v. Erlanger: Une Episode. IV Morceaux.

M. Victor, op. 17—22. Sechs Klavierstücke.

Eduard Kremser: 4 Albumblätter für Klavier.

Wiener Musikverlagshaus, vorm. G. Böhrich.

Heinrich Reiser: Klavier-Schule für Kinder. Neu bearbeitet v. Dr. C. Grunsky. 58. Auflage.

Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig.

Bruno Ramann, op. 75. „Rheinsage“. Für Violine und Klavier.

Edm. Stoll, Leipzig.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vierhändige Vortragsstücke für die Mittelstufen.

Philipp Scharwenka, op. 1[illegible]0. „Heimath“ No. 1. Pr. 2 Mk.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Allessandro Longo, op. 5. „Souvenir de l'Enfance“ No. 1. „Berceuse“. Pr. 80 Pf.

D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Nicolai v. Wilm, op. 169. „Vom Gestade der Ostsee“ No. 5. „Des Dichters Traum“. Pr. 1.50 Mk.

Rob. Forberg, Leipzig.

Ludwig Schytte, op. 112. Musikalische Wandelbilder. No. 4. „Eine lustige Geschichte“. Pr. 1 Mk.

Jul. Hainauer, Breslau.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: **Gustav Lazarus.**

Berlin N.W. — **Luisen-Str. 36.**

Aufnahme jederzeit.

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 11—2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. **Luise Krause,** Tauentzienstr. 23 III
Ausbildung von Lehrkräften nach den preussischen Anordnungen.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—5 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt,
Berlin W., Französischestr. 23.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf
Berlin W., Bülowstr. 58 III.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10,
Ecke Leipzigerstr. Spittelmarkt.

Unterrichts-Vermittelung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
für Klavier-, Gesang- u. Violinstunden. Lehrerinnen mit guten Zeugnissen oder Empfehlungen werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin V. Zatzkauen. Berlin W., Kleiststr. 27 G. I. Sprechstunden: Montag Nachmittag 4—6.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet 1826. 14 erste Preise.
Stralsund.

Elise Pekschen, Claviervirtuosin aus St. Petersburg.
Hofburg, Hamburg-Uhlenhorst, Hofweg 94
wurde auf ihrer Tournée 1899—1900 von S. K. M. dem Sultan Abdul Hamid II eingeladen, in Constantinopel in seinem Kaiserlichen Palais Jildiz-Kiosk ein Hof-Concert zu geben, bei welcher Gelegenheit sie mit dem Commandeur-Stern des Kaiserlichen Nichan-i-Chefakat-Ordens von S. M. ausgezeichnet wurde.

Pianinos von Römhildt in Weimar
Kunstwerke allerersten Ranges
IX goldene Medaillen und I. Preise.
Von **Liszt, Bülow, d'Albert** aufs Wärmste empfohlen. Anerkennungsschreiben aus allen Teilen der Welt. In vielen Magazinen des In- und Auslandes vorrätig, sonst direkter Versandt ab Fabrik.
Günstige Vorteile für die Herren Lehrer.

Hochschule für angewandte Musikwissenschaft,
verbunden mit einem
Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten.
Leitung: Max Battke.
Lehrgegenstände: Primavistagesang (für Erwachsene und Kinder), Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, Musikästhetik, Kritik, Gesangphysiologie, Kehlkopfkunde, Pädagogik.
Für die einzelnen Fächer sind hervorragende Dozenten gewonnen, u. A. die Herren: Otto Arndt, Dr. Wilhelm Kleefeld, Max Marschalk, Heinrich Neumann, Dr. Walter Paetke, Dr. Leopold Schmidt.
Anmeldungen beim Direktor W., Bülowstr. 69. Sprechst. 3—4.

Kewitsch-Orgel
Harmonium ☆ ☆ ☆ ☆
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche.
Johannes Kewitsch, Berlin W. Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4707.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik,
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Pianinos u. Harmoniums z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Pianinos und Flügel von Rud. Schmidt,

Berlin N., Brunnenstrasse 11.

Neukreuzsaitig, erstklassiges Fabrikat von 350 Mk. an. Gelegenheitskäufe in Stutzflügeln, Harmoniums und Pianinos von Steinway, Bechstein, Schwechten, Blüthner, Duysen usw.

Den Herren Klavierlehrern Vorzugspreise.

[illegible] gestattet. Den neu erschienenen Katalog sende auf Wunsch gratis und franco.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3931) 1,50 Mk., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Adolf Ruthardt.

Von

Eugen Segnitz.



Eine der sympathischsten Persönlichkeiten der musikalischen Kreise Leipzig's, die durch ihre Charakterfestigkeit, ihren geraden, offenen Sinn stets Zuneigung und Vertrauen erweckt und andernteils durch geistige Beanlagung und positives Wissen und Können anregend und fördernd auf ihre Umgebung einwirkt, ist Adolf Ruthardt. Als Lehrer ist derselbe jederzeit seiner vollsten Ueberzeugung gemäss für den individuellen Unterricht eingetreten und hat mit Energie den Kampf geführt gegen den falschen Begriff der Art von Methode, die nur zu oft eine bequeme Schablone des Unterrichtes in sich birgt. Ruthardt hat z. B. gleich von ihrem ersten Erscheinen an auf die technischen Werke eines Germer und Pischna hingewiesen, ihren Wert festgestellt und zu ihrem Bekanntwerden in immer weiteren Kreisen unausgesetzt beigetragen. Adolf Ruthardt ist als Künstler im weitesten Sinne fortschrittlich gesinnt. Er hat von diesem Standpunkte aus gewirkt, ohne den Zusammenhang der historischen Entwickelung aus dem Auge zu verlieren, ohne einen der grossen Meister, sei er der alten oder neuen Zeit angehörig, auf Kosten des andern herabzusetzen, wie dies so oft im Parteitreiben des Tages zur unliebsamen Gepflogenheit geworden ist. Der ausgezeichnete Künstler ist stets ein scharfer Vorkämpfer für Wagner, seine Werke und Theorien gewesen und ist jederzeit bereit gewesen,

für jüngere, begabte Tonsetzer einzuspringen. In dieser Beziehung hat ihm u. A. Christian Sinding manches zu danken. Auch geht hier zu Lande manch ergötzlich Märlein von Mund zu Munde, wie Ruthardt gegen böswillige Voreingenommenheit und Kritiklosigkeit, wie auch gegen das Unwesen der Clique heftig die Geissel der Satire geschwungen und diese Ungeheuer allesammt besiegt hat.

Als Sohn eines Hofmusikers im Jahre 1849 zu Stuttgart geboren, besuchte Adolf Ruthardt nach Absolvierung des Gymnasiums das Konservatorium seiner Vaterstadt. Dieses Institut befand sich damals in seiner besten Blütezeit, Lebert, Stark, Faisst und W. Speidel nahmen sich der Führung des begabten Kunstnovizen an. Nachdem Ruthardt vier Jahre lang eifrigen musikalischen Studien obgelegen hatte, erhielt er die Stelle eines Musiklehrers am grössten Knaben-Erziehungsinstitute „La Châtelaine“ in Genf. So wurde unserm Künstler hinreichend die erwünschte Gelegenheit geboten, bereits vom neunzehnten Lebensjahre an Erfahrungen auf dem Gebiete des musikalischen Unterrichtes zu sammeln. Neben dem Umgange mit den Lehrern und Zöglingen der Anstalt, welche letztere in der Mehrzahl über das eigentliche Knabenalter bereits hinaus waren und den besten Familien der verschiedensten Nationen angehörten, waren es nicht zuletzt die Reize der schönen Umgebung Genf's, die Ruthardt den Aufenthalt lieb und wert machten. Ausserhalb der Dienstzeit konnten sich die jungen Herren Lehrer ihren Studien oder Vergnügungen nach Belieben hingeben. Wie Ruthardt dem Schreiber d. Z. launig mitteilte, widmeten sie sich den Erholungen „nach Massgabe ihres monatlichen Gehaltes, um dann die übrigen drei Wochen tiefsinnige Betrachtungen über die Flüchtigkeit irdischer Freuden und die rasche Vergänglichkeit ihres Gehaltes“ anzustellen. Ungefähr sechs Jahre blieb Ruthardt in dieser Genfer Stellung. Plötzlich aber erwachte in ihm der scheinbar gänzlich erloschene Ehrgeiz und die Sorge um seine künstlerische Weiterentwickelung. Für die Sterblichkeit war nun genug gethan, das „Rast' ich, so rost' ich“ trat mit erschreckender Gewissheit vor die Seele des jungen Künstlers. Ohne Verzug löste er seine Verbindung mit dem Institute und begann zunächst an seiner Selbständigkeit zu arbeiten. Er trat an die Oeffentlichkeit als Konzertspieler und sah seine Bestrebungen in Kurzem mit Erfolg belohnt, indem ihm seitens vieler russischer, in Genf aufhältlicher Familien Musikstunden übertragen wurden. So unterrichtete Ruthardt im Hause des Baron Korff, welcher ein Pensionat russischer adliger Damen leitete, der Fürstin Gortschakoff, der Prinzessin Obolewsky und des Fräulein von Mansuroff. Letztere alte Dame war für Ruthardt von besonderem Interesse. Mit einem ausgezeichneten Gedächtnis begabt, hatte dieselbe noch Chopins Unterricht genossen und erinnerte sich auf das Lebhafteste der Bemerkungen, sowie des Vortrages ihres Lehrers. Trotz ihrer hohen Jahre trieb sie unter Ruthardts Leitung noch kontrapunktische Studien. Wie weit ihre künstlerischen Interessen gingen, erhellt die Thatsache, dass die hochherzige Dame dem Allgemeinen Deutschen Musikverein die Summe von 23000 Mark vermachte. Fräulein von Mansuroff versammelte die verschiedenartigsten Elemente um sich, so verkehrten in ihrem Salon neben französischen Geistlichen der flüchtige welfische Geistliche Pastor Grote, der Philosoph Ernest Naville und die Anti-Vivisektorin Mrs. Kingston. Durch Vermittelung der Genannten wurde Ruthardt auch mit Friedrich Nietzsche bekannt und durfte den keineswegs leicht zugänglichen Philosophen während eines Sommeraufenthaltes in Sils-Maria im Engadin auf täglichen Spaziergängen begleiten.

(Schluss folgt.)

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

X. Die amtliche Registrierung der Musiklehrer in England.*)

Mitgeteilt von

Olga Stieglitz.

Am 2[illegible] Februar dieses Jahres fand im British House of Commons — dem Unterhause des englischen Parlaments — die Einlieferung und erste Lesung eines Gesetzentwurfes statt, der eine amtliche Registrierung der Musiklehrer Englands zum Gegenstand hat. — In der Geschichte dieses Projektes ist es ein bedeutungsvoller Schritt, der dazu auffordert, in Kürze zu erörtern, einerseits, welche Verhältnisse eine derartige Schutzmassregel notwendig machen, andererseits, ob und welche Aussichten vorhanden sind, dass der Entwurf in nächster Zukunft Gesetz wird. Zunächst sei konstatiert, dass durch den Antrag an das Parlament dessen baldige Erhebung zum Gesetz keineswegs bedingt ist. Die Entwürfe oder Bills im Unterhause zerfallen in zwei Klassen, nämlich in solche

*) Registration of Music Teachers in England. Von J. W. Sidebotham, Bowdon, Cheshire. — Zeitschrift der Int. Musik-Gesellschaft, Heft 7. Mit Erlaubnis des Herausgebers, Herrn Dr. O. Fleischer und der Verleger Herren Breitkopf & Härtel.

die von der Regierung*) und in solche, die von den einzelnen Abgeordneten (Private Members) eingereicht werden. Erstere finden ihre Stütze und Förderung in dem Einfluss und Gewicht der zeitweiligen Regierung, welcher von vornherein die grössere Hälfte der Zeit des Unterhauses zur Verfügung steht. Genügt ihr diese nicht (was meist der Fall ist), so legt sie sogar auf die ganze Zeit Beschlag für ihre Zwecke. Bei einer Bill, die von der Regierung vorgeschlagen wird, kann man daher auch darauf rechnen, dass sie thatsächlich und unverzüglich Gesetz wird. Ganz anders verhält es sich mit den von den einzelnen Abgeordneten eingebrachten Anträgen. Ihre Zahl ist Legion und steht in gar keinem Verhältnis zu der Zeit, die dafür in Betracht kommt. Durchschnittlich werden zu Beginn jeder Session von den Abgeordneten 300 Bills vorgelegt, während sich die hierfür bestimmte Zeit auf die Mittwoch-Nachmittage der Monate März, April, Mai beschränkt. Circa 12 Sitzungen von je 5 Stunden Dauer, also im ganzen nur etwa 60 Stunden, stehen den Abgeordneten für ihre 300 Vorlagen zu Gebot. Dieses Faktum allein offenbart die Absurdität der Sachlage. In der Praxis verhält es sich so, dass nur drei oder vier Entwürfe, die das Glück hatten, zuerst aus der Wahlurne hervorzugehen, die genannten 60 Stunden in Anspruch nehmen und nur einer, höchstens zwei derselben während der Session zum Gesetz erhoben werden. Man sollte meinen, dass bei derartig entmutigenden Umständen ein Abgeordneter nur seine Zeit und Kraft vergeude, wenn er eine Musikerbill oder irgend eine andere Vorlage provoziert, aber dem ist doch nicht so, und zwar aus folgenden Gründen. Zunächst ist immerhin die Chance vorhanden, dass der betreffende Entwurf zu den ersten zählt, die aus der Wahlurne hervorgehen; ausserdem aber besteht die Hoffnung, dass wenn beim Parlament wiederholt ein Antrag gestellt wird, der sowohl im Hause selbst wie im Lande starke Unterstützung findet, die Regierung eines Tages seine Notwendigkeit erkennt und das Projekt schliesslich selbst in die Hand nimmt. Dies ist bereits in zahlreichen Fällen geschehen, und manche bedeutende Gesetznote hat zuerst als Entwurf eines Abgeordneten das Licht der Welt erblickt, wurde in bescheidener Weise mit geringer Aussicht auf Unterstützung eingeführt, drang aber langsam doch stetig vor, bis endlich die Regierung genötigt war, sich seiner anzunehmen und ihn als eigenen Gesetzabkömmling zu betrachten.

Hieraus erhellt, dass allerdings Monate und Jahre vergehen können, bevor die Musiklehrer-Bill in's Leben tritt. Ist das Projekt indessen ein gutes und nützliches, und liegt es im Interesse des Publikums, so muss ihm das Parlament schliesslich gesetzliche Kraft geben.

So viel über die Parlamentsangelegenheit. Es bleibt zu erörtern, durch welche Verhältnisse die Vorlage hervorgerufen ist, und in wiefern sie im Interesse des Publikums und der Kunst liegt.

Gegenwärtig kann sich ein jeder in England als Musiklehrer niederlassen — mag er ein völliger Anfänger, noch so unfähig oder unwissend sein. Man kann Fälle namhaft machen, in denen junge Leute, die soeben einen Kursus im musikalischen Elementarunterricht absolviert hatten — dabei bisweilen im Besitz hochtrabender Zeugnisse — sogleich anfingen, Musikunterricht zu erteilen und zwar mit dem Selbstbewusstsein des geübten und qualifizierten Lehrers. Dergleichen ist schlimm, aber es giebt noch Schlimmeres. Personen, denen es in jeder anderen Laufbahn missglückt ist, die heruntergekommen und bankrott geworden sind, betrachten den Musikunterricht als ihre letzte Rettung und werden für ihre völlig inkompetenten Leistungen honoriert. Doch nicht genug damit allein, sie fangen auch an zu prüfen, Zeugnisse und Diplome auszustellen, sie verleihen Talare*), Kapuzen und Baretts, welche die erfolgreichen Kandidaten natürlich bezahlen müssen. Ihre Lehranstalten bezeichnen sie als Akademieen und Konservatorien, nennen sich selbst Professoren und Direktoren. Sie legen sich den Titel „Doktor der Musik" bei, obwohl keine Universität etwas von ihnen weiss.

Man kann im allgemeinen wohl behaupten, dass im sogenannten Musikerstande mehr Vagabondentum, Charlatanerie und Betrügerei vorhanden ist, als in irgend einer anderen Gesellschaftsklasse.

Derartige Zustände sind nicht allein unerträglich, sondern schädigen auch im höchsten Grade die Interessen des Publikums, bilden ein Hemmnis für den wahren Fortschritt des musikalischen Geschmacks und verhindern eine gesunde Entwicklung der Musik im brittischen Reiche.

Der Plan eines amtlichen Musiklehrerverzeichnisses ist ein ehrlicher Versuch, den Uebelständen zu steuern und zwar in einer Form, die manchem sogar zu milde und gemässigt erscheinen dürfte. Es liegt nicht in seiner Absicht, irgend jemand in seiner Lehrfreiheit beschränken zu wollen. Jeder einzige der zahllosen Unberufenen und Schwindler hat das Recht, weiter zu unterrichten. Was der Gesetzentwurf bezweckt, ist nur die Aufstellung einer beglaubigten Liste, in welcher die wirklich qualifizierten und befähigten Lehrer verzeichnet sind. Alles Uebrige bleibt dem Urteil und der Entscheidung des Publikums überlassen. Ist die

*) Unter Regierung ist hier diejenige Partei zu verstehen, welche bei der alle 7 Jahre stattfindenden Wahl die Majorität erlangt hat.

*) Eine Nachahmung der noch jetzt an den englischen Universitäten bestehenden Sitte, wonach durch die Erwerbung des Doktorgrades zugleich das Anrecht an eine bestimmte akademische Festtracht gewonnen wird.

Liste einmal vorhanden, so kann ein jeder sie zu Rathe ziehen, und wer dann noch einen inkompetenten oder untergeordneten Lehrer für seinen Musikunterricht auswählt, hat sich selbst die Folgen zuzuschreiben. Bei den Einzelheiten des Projekts zu verweilen, liegt nicht in meiner Absicht, und möchte ich nur erwähnen, dass das offizielle Verzeichnis zusammengestellt und geführt werden soll durch ein Komitee von dreissig Mitgliedern, welches durch die Krone, die Universitäten und die hauptsächlichsten musikalischen Lehranstalten ernannt wird.

Die Aufnahme in die Liste soll nur solchen Personen zugestanden werden, die im Besitz musikalischer Diplome und Zeugnisse von unantastbarem Werte sind. Eine Ausnahme könnte nur anfangs mit solchen Musiklehrern gemacht werden, die bei Einführung des Gesetzes bereits zwei Jahre im Lehrfach thätig waren, resp. eine Anstellung hatten.

Erwähnt sei ferner noch, dass Komponisten und ausübende Künstler von dieser Massregel in keiner Weise betroffen werden.

Man kann nicht erwarten, dass die Bill das Land mit einem Schlage von allen unberufenen und unfähigen Musikern reinigen werde, indessen ist nicht zu bezweifeln, dass durch ihre Einführung Unterricht und Ausübung der Musik in England eine höhere Stufe erreichen wird.

Um die Sache noch von einem anderen Standpunkte aus zu betrachten, sei schliesslich noch bemerkt, dass wenn die Gesetzgebung es doch einmal als ihre Aufgabe betrachtet, das gesamte Erziehungswesen zu kontrollieren, der Musikunterricht keine Ausnahme bilden darf.

* * *

Vorstehende Abhandlung lässt deutlich erkennen, dass die Ausübung des Musikunterrichtes in England an den gleichen Misständen krankt wie in Deutschland, ja dieselben sich dort aus verschiedenen Gründen noch krasser geltend machen. So dürfte z. B. die Zahl derer, welche nach erlittenem Schiffbruch in anderen Lebenslagen das musikalische Lehramt als letzten Rettungsanker ergreifen, dort besonders hoch sein, indem bekanntlich auch die brot- und ehrlos gewordenen Existenzen anderer Nationen mit Vorliebe das Inselreich als Zufluchtsstätte wählen. Ausserdem haben Pfuscher- und Ignorantentum, sobald sie mit gehöriger Arroganz auftreten, drüben noch leichteres Spiel, weil musikalischer Geschmack und Verständnis des englischen Publikums mit dessen Liebe zur Tonkunst nicht gleichen Schritt gehalten haben und sich im grossen und ganzen noch auf einer niedrigeren Stufe befinden als bei uns. Als erfreuliche Thatsache ist zu bezeichnen, dass die englische Nation diesen Tiefstand jetzt mehr und mehr als Kalamität empfindet, und dort wie hier die Ueberzeugung Platz greift, dass für die Verbreitung und Pflege der Musik eine neue und gesundere Basis geschaffen werden muss. — Hat aber der Engländer erst einen Uebelstand erkannt, so pflegt sein dem Praktischen zugewandter Geist meist nicht zu ruhen, bevor er die ihm zweckmässig erscheinenden Mittel zur Abhilfe gefunden hat, die er dann in der Regel auch mit der ihm eigenen, zähen Thatkraft durchzusetzen versteht. Von der Kaltblütigkeit und Geduld dieses Volkes kann der Deutsche viel lernen, der im allgemeinen dazu neigt, die Flinte bald ins Korn zu werfen und sich zu bescheiden, wenn man seinen Vorschlägen und Petitionen an massgebender Stelle nicht sogleich Gehör schenkt.

Das englische Projekt, durch eine von Sachverständigen herausgegebene Musiklehrerliste dem Publikum für die Wahl seiner Lehrkräfte Garantien bieten zu wollen, ohne ihm oder dem Musiklehrerstande zugleich einen Zwang aufzuerlegen, scheint mir ein glückliches zu sein. Es dürfte allen denen sympathisch sein, welche in einer direkten Einmischung des Staates in die Interna der Kunst — und sei es auch nur in ihren vorbereitenden Stadien — Gefahren erblicken. So mancher wird sich der Befürchtung nicht entschlagen können, dass, wenn die Ausbildung für das musikalische Lehrfach ausschliesslich in die Hände des Staates käme, diese leicht einen schablonenhaften Anstrich erhalten und dadurch der freiesten der Künste der schulmeisterliche Zopf angehängt werden könne. Das Problem, wie dem Publikum und dem Musiklehrer in gleicher Weise Schutz und Forderung seiner wahren Interessen gesichert werden soll, ohne zugleich einer drückenden Bevormundung durch den Staat zu verfallen, scheint mir noch keineswegs gelöst zu sein, trotz der Fülle wohlgemeinter Vorschläge und Pläne, welche in diesen Spalten jüngst über diese Frage geäussert und erörtert wurden.

Sollte nicht die englische Idee — in richtiger Weise ausgestaltet und deutschen Verhältnissen angepasst — im Stande sein, auf jenen Mittelweg zu weisen, der die Scylla zügelloser Ungebundenheit vermeidet, ohne in die Charybdis eines die Kunst beengenden Zwanges zu fallen?

Weitere zustimmende Schreiben zur Frage der Staatsprüfung gingen der Redaktion ein von den Herren

Tonkünstler Fr. Litterscheid, Coblenz.
Redakteur J. C. Smith, Charlottenburg.
Komponist Fr. v. Wickede, Schwerin.
Musikdirektor Albr. Brede, Cassel.
Musikdirektor Müller, Oppeln.
Organist Franz, Glauchau.
Musikdirektor Franke, Sorau.
Musikdirektor W. Kahlmann, Oldenburg.
Musikdirektor W. Irgang, Züllichau.
Konzertmeister Kopecky, Hamburg.
Organist F. Lehmann, Küstrin.
Musiklehrer R. Müller, Küstrin.

Professor Benno Walter, München.
Professor Hugo Becker, Frankfurt a. M.
Musikdirektor Kuhne, Berlin
Musikdirektor C. Delfs, Neumünster
Musikschriftsteller E. Segnitz, Leipzig.
Tonkünstler K. Klebitz, Worms.
Musikdirektor R. Hetzel, Sonneberg.
Organist Steinwender, Thorn.
Direktor Clemens Nohl Neuwied
Chordirektor Alb. Schneider, Ratibor
Hofkapellmeister Herfurth, Rudolstadt
Organist R. Noatzsch, Wurzen i. S.
Organist H Schöne Grossenhain
Akad. Musikdir Fr Reinbrecht, Greifswald.

Mittheilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Am 4. Mai fand das letzte der von Herrn Direktor E. A. Veit mit den Ausbildungsklassen seines Konservatoriums arrangierten Wohlthätigkeitskonzerte im Apollosaale des „Deutschen Hofes" vor einem zahlreich versammelten Publikum statt und legte auf's Neue von dem künstlerischen Streben seines Leiters, wie seiner berufenen Lehrer, das beste Zeugnis ab.

Von den Klavierschülern verdient Fräulein Schwarz, welche in Mozart's Klavierkonzert C-moll eine recht flüssige Technik und sinngemässen Vortrag zeigte, hervorgehoben zu werden. Ein Gleiches gilt auch von Fräulein Guerke. Schöner Anschlag und rythmische Bestimmtheit zeichnete ihr Spiel in Mendelsohn's G-moll Konzert II und III Satz vorteilhaft aus. Vielversprechende Talente sind Herr Hühn und Fräulein Vorbusch. In den Solostücken, Festspiel aus Lohengrin und G-moll-Ballade von Chopin, verrieten sie eine methodische Durchbildung ihrer Technik und eine bereits gereifte Auffassung.

Von den Violinklassen seien die Leistungen von Fräulein Pannwitz mit der Elegie von Ernst und Herrn Schultze mit Hubay's Czardas für die Violine rühmlich erwähnt.

Die Orchesterklasse brachte unter Prof. E. Koch's vortrefflicher Leitung die Serenade von Volkmann und zwei reizende Stückchen für Streichorchester „Sehnsucht" und „Kinderliedchen" von E. A. Veit, zum Vortrag. Besonders das Letztere dürfte unseren Streichorchestern eine willkommene Gabe sein.

Herr Konzertsänger Rosenthal steuerte einige Lieder bei und hatte mit Löwe's Archibald Douglas unter Veit's ausgezeichneter Begleitung einen vollen Erfolg. Den Schluss des Konzertes bildete Romberg's „Lied von der Glocke". An der Ausführung war der Konservatoriums-Chor, die Solisten Frl. Heinrich (Sopran), Herr Domsänger Rieke (Tenor) und Herr Rosenthal Bariton, betheiligt, während die Begleitung in den gewandten Händen des Herrn Schicktanz ruhte.

Der Chor, welcher sich durch reine Intonation und Klangschönheit auszeichnete, folgte seinem umsichtigen Dirigenten, Herrn Domsänger Herrmann, mit grosser Hingebung und konnte sich mit den bewährten Solisten in die lebhafte Anerkennung theilen, die ihnen, wie allen vorher erwähnten Vorträgen, in wohlverdienter Weise zu Teil wurde.

Kr.

Das im Jahre 1865 zu Moskau von der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Führung von Nicolas Rubinstein gegründete Konservatorium hat einen grossen, prächtigen Konzertsaal erhalten, der im April unter Anwesenheit des Grossfürsten Konstantin durch einen Festakt und ein Konzert feierlich eingeweiht wurde. Der Saal fasst 2000 Personen und hat eine wundervolle Orgel, die in Paris bei der Firma Cavaillé-Coll gebaut ist. Das Programm des Festkonzertes knüpfte an die Gründung des Konservatoriums an. Bei der Einweihung im intimen Kreise wurde damals der Wunsch ausgesprochen, auch Musik zu hören. Peter Tschaikowsky, der bekanntlich von Nikolas Rubinstein als Lehrer der jungen Anstalt berufen war, meinte, dass dazu nur Michael Glinka, der Vater der russischen Musik, berufen sei; er setzte sich an's Klavier und spielte unter dem Beifall der Anwesenden Glinka's Ouverture zu Russlan und Ludmilla. Dieselbe Ouverture eröffnete den jetzigen Festabend. Werke von Borodin und Anton Rubinstein folgten, den Beschluss jedoch machte Beethoven's 9 Sinfonie, die, von Direktor Ex. Safanoff geleitet, mit begeisterter Hingebung ausgeführt wurde.

Professor Franz Rummel, ausgezeichneter Pianist und Pädagoge, der längere Jahre hier am Stern'schen Konservatorium thätig gewesen ist, starb am 2. Mai nach längeren, schweren Leiden. Rummel, der am 11 Januar 1853 zu London geboren wurde, hatte seine Ausbildung am Brüsseler Konservatorium unter L. Brassin erhalten und wurde im Jahre 1897 zum Professor ernannt.

Dr Otto Neitzel wurde als Lehrer für Klavierspiel an das Konservatorium der Musik in Krefeld berufen.

Vermischte Nachrichten.

Das Waldemar Meyer-Quartett, das sich im Jahre 1897 konstituirte, hat sich in diesen vier Jahren seines Bestehens einen festen, gesicherten Platz im Berliner Konzertleben erobert und darf mit Genugthuung auf die errungenen, aber auch wohlverdienten Erfolge zurückblicken. Bestehend aus den Herren Prof. Waldemar Meyer, 1. Violine, Max Heinecke, 2. Violine, Fritz Rückward, Viola, und Albrecht Löffler, Violoncello, veranstaltete es in jedem Winter 6 Sonntags-Matineen in der Singakademie, die stets einen vollen Saal erzielten. Aufgeführt wurden die erlesensten Werke Beethoven's, Mozart's, Schubert's, Schumann's, Brahms' aus der modernen Litteratur und von seltener gehörten Werken: W. Berger, Streichquintett op. 75, Dvořák op. 47 Bagatellen, Sinding, Klavierquintett, Richard Strauss op. 2, Saint-Saëns, Septett, G. Verdi, Streichquartett u. s. w. Mitwirkende waren Fer. Busoni, Fel. Dreyschock, Elisabeth Joppe, Rob. Kahn u. A. — Das Waldemar Meyer-Quartett hat ausserdem in 45 Städten mit insgesamt 141 Konzerten gespielt, und zwar u. A. in Wien, Brünn, Prag, Breslau, Hannover, Magdeburg, Braunschweig, Danzig u. s. w.

Herr Konzertmeister Edmund Singer feierte am 1. Mai sein 40jähriges Jubiläum als Mitglied der Kgl. Württembergischen Hauskapelle.

Die Hof-Piano-Fabrik Ibach, welche hier in Berlin, Potsdamerstr. 22 b, eine Filiale hat, ist im Jahre 1794 von dem Urgrossvater der jetzigen Inhaber und Leiter, auf die sie in direkter Linie vererbt wurde, gegründet worden und gehört heute zu den bekanntesten und berühmtesten Fabriken Deutschlands und des Auslandes. Die hiesige Filiale hat stets eine reiche Auswahl Flügel und Pianoforte auf Lager, die ersteren in vier verschiedenen Grössen: Stutz-, kleine und grosse Salon- und grosse Konzertflügel in allen verschiedenen Holzarten, einfacher und reicher Ausstattung, letztere wird auch nach gegebenen Entwürfen in gediegenster Weise ausgeführt. Die gleich reiche Auswahl in Ausstattung und Preislage ist von Pianino's vorhanden. Das Haus Ibach ist Hoflieferant des deutschen Kaisers, sowie einer Anzahl deutscher Höfe und Fürsten, Inhaber der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft in Meiningen u. s. w.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" ernannte in ihrer Generalversammlung am 24. v. M. Camille Saint-Saëns zu ihrem Ehrenmitgliede.

Arthur Nikisch wurde vom König von Sachsen zum königlichen Professor ernannt.

Am 1. Oktober d. J. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes beträgt 1500 Mark. Das Eine ist für Komponisten, das Andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung der Zinsen eines von Verwandten Felix Mendelssohn-Bartholdy's, dem Geheimen Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy und den Banquiers Robert und Franz von Mendelssohn, zum Andenken an die 50. Wiederkehr des Todestages Felix Mendelssohn-Bartholdy's geschenkten Kapitals von 60 000 Mark und die Bewilligung von Unterstützungen aus den Zinserträgen eingetretener Ersparnisse der Stiftung. Die Verleihung der Stipendien und Unterstützungen geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staat subventionierten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Sämmtliche Bewerbungen müssen bis zum 1. Juli dieses Jahres an das Kuratorium für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Berlin W., Potsdamerstrasse 120, eingeschickt werden. Dort sind alle näheren Bedingungen einzusehen.

Die „Neue musikalische Presse" in Wien hatte einen Preis von 900 Kronen für die beste Komposition eines kleinen charakteristischen Orchesterstückes für Streichinstrumente ausgeschrieben und als Preisrichter die Herren Prof. Rob. Fuchs, Prof. Grädener, Prof. K. Prill, Dr. Rob. Hirschfeld und Kapellmeister Komzák eingesetzt. Unter 93 Bewerbern ist der Preis dem jungen Komponisten Frz. Schrecker in Wien zugesprochen worden. Schrecker ist Schüler des Wiener Konservatoriums gewesen, hat dasselbe vor einem Jahr verlassen und legte schon bei der Schlussprüfung durch eine Komposition „Der 116. Psalm für 3stimmigen Frauenchor, Orchester und Orgel" Zeugnis von seinem grossen Talent ab.

Ueber ein im Nachlasse des Oberlandesgerichtsrathes Johann Wisnagg in Wien aufgefundenes Manuskript von Franz Schubert berichten Wiener Blätter: „Der Notar Herr Franz Kirschner fand die kostbare Handschrift unter vielen Tausenden von Manuskripten, Notenheften und Broschüren, die Wisnagg hinterlassen hat. Das Manuskript zeigt auf der Umschlagseite folgenden Vermerk von Schubert's Hand: „Quartetto für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Franz Schubert, März 1824." Dem Manuskript liegt folgende, von Wisnagg geschriebene Bemerkung bei: „Original-Manuskript Franz Schubert's, des grossen Liederkomponisten, und zwar: Streichquartett in D-moll Oeuvre posthume No. 250, bei Witzendorf im Stich erschienen. Erster Satz und Scherzo des Streichquartetts in Es-dur als Oeuvre No. 125, No. 1 im Stich erschienen unter dem Titel „Grand Quatuor pour 2 violons, Alto et Violoncelle. Nouvelle édition, oeuvre posthume. Preis 3 fl. 60 kr. CM. Vienne bey A. O. Witzendorf, Graben 1144" und auch in Peters' billiger Ausgabe. Erhalten vom k. k. quiescirten galizischen Staatsbuchhalter von Schmied in Währing am 16. März 1862 als Auto-

graph durch Spina und Schmied mit vollster Bestimmtheit anerkannt, ebenso von Rechnungsrat Andreas Schubert, Stiefbruder des Komponisten. Wisnagg k. k. Landesgerichtsrath.“ In dem Wurzbach'schen Verzeichnisse der Kompositionen Schuberts heisst es, dass das in Rede stehende Quartett zu Anfang des Jahres 1826 komponiert wurde, und dass das Thema zu den Variationen des zweiten Satzes dem Liede „Der Tod und das Mädchen“ entnommen ist. Der Notar liess das Manuskript durch Sachverständige prüfen, und diese erklärten es als zweifellos echt. Da das Quartett aus vier Heften besteht, bisher aber nur ein Heft gefunden ist, wird die Suche nach den übrigen eifrig fortgesetzt. Im Nachlasse Wisnagg's fand der Notar Krischker auch ein zweites Original-Quartett Franz Schuberts, das aus acht Notenblättern besteht, jedoch keine Bezeichnung trägt. Da Ober-Landesgerichtsrath Wisnagg seine Heimatstadt Radkersburg in Steiermark zur Universal-Erbin eingesetzt hat, fallen ihr auch diese Handschriften zu.

Die Hinterlassenschaft von Johannes Brahms ist nunmehr endgültig durch den Obersten Gerichtshof zu Wien derart verteilt worden, dass die Verwandten des Meisters 300,000 Gulden und die Gesellschaft der Musikfreunde und der Verein Czerny in Wien je 25,000 Gulden erhalten. Der musikalische Nachlass geht in das Eigentum der Gesellschaft der Musikfreunde über.

Im Maiheft der „N. Dtsch. Rdsch.“ veröffentlicht Professor Julius Hey eine Schilderung über die Art, wie Richard Wagner die Sänger der Hauptpartien seiner Musikdramen seiner Zeit schulte. Der interessante Aufsatz, der den Titel führt „Wie Wagner mit seinem Siegfried probte“, macht es anschaulich, wie der Sänger Unger aus Mannheim, den der Meister für den Siegfried bestimmt hatte, in den Vorproben von 1875 und in den Proben von 1876 in Bayreuth für die grosse Aufgabe als Künstler und Darsteller völlig umgebildet, und dann Silbe für Silbe und Note für Note in seinen Part eingeführt wurde. Von Wagner's Thätigkeit bei solchem Studium giebt Hey das folgende Bild: „Er sprach, sang, mimte wie der bühnengewandteste Schauspieler! Alle seine Körperbewegungen waren — selbst im äussersten Affekt — vom sichersten Schönheitsgefühl beherrscht. Seine zielbewusste Anleitung, die er suggerierend auf alle Darsteller (gleichviel, ob männliche oder weibliche Rollen) übertrug, waren eben der Ausfluss, oder richtiger das Zuviel seiner überströmenden Schaffensfülle — die Emanation seines künstlerischen Wesens überhaupt, — die mit unfehlbarer Sicherheit sich der zutreffenden Ausdrucksmittel für die dramatische Darstellung, bei heller Erkenntnis der zu ihr führenden Wege, bediente. Vom ersten poetischen Entwurf eines Werkes bis zur letzten mimisch-plastischen Körperhaltung des Darstellers für Wagner ein rhythmisch-zugehöriger Bestandteil innerhalb des Ganzen: vom wirkungssicheren Paukenschlag im Orchester bis zur stimmungsreichen Bühnendekoration, alles übersah und beherrschte er mit streng kritischem Auge und Ohr; nicht das geringste entging seinem scharf ausgeprägten Stilgefühl, wenn es galt, ein wirkungsvolles Bild in den Bühnenrahmen zu stellen!“ Der 62jährige Wagner machte in monatelangen Studien nicht nur jede Stelle des Siegfried in Bezug auf Sinn und Stimmung, Gesangstechnik und Plastik der Sprachbehandlung dem Sänger klar, sondern legte auch Gewicht darauf, die ganze Gemütsverfassung zu beeinflussen. Er ermutigte ihn — trotz der vielen Mängel, die er zu beseitigen abzustellen bemüht war — und versuchte sein ganzes Temperament umzustimmen. So sagte er einmal nach einer überaus anstrengenden, drei Stunden langen Probe zu ihm: „Dass Sie abgerackert sind, ist sehr begreiflich. Im allgemeinen möchte ich aber wiederholen, was ich Ihnen schon am ersten Tag Ihres Hierseins sagte: dass mir Ihre ganze Lebensanschauung und was damit zusammenhängt, zu schwerfällig und schwarz gefärbt erschiene, dass sie eine heitere, sonnige werden müsse. Aus dieser freudig schaffenden Empfindungssphäre dürfen Sie dann überhaupt nicht mehr heraus, weil sie die helle Tonart für alle Ihre Lebensäusserungen bleiben muss. Kein trüber Mollakkord! — Ein thatkräftiger Uebermut muss Ihnen in allen Muskeln kribbeln. Die frische, urgesunde Lebensfreudigkeit Siegfrieds darf Ihnen niemals abhanden kommen! Denken Sie nur nicht, dass Lebensgepflogenheit und Bühnendarstellung zwei Dinge sind, die mit einander nichts zu schaffen haben. Nach meiner Erfahrung müssen sie beim darstellenden Künstler in möglichster Uebereinstimmung anzutreffen sein.“ Vor der Probe des zweiten Siegfriedakts gab er ihm folgende charakteristische Anweisung: „Versetzen Sie sich mit Ihrem Empfinden in die freundliche Landschaft — unter die trauliche Linde, vom lachenden Sonnenschein durchleuchtet, und versuchen Sie dann leicht und ausstrahlend, gleichsam Waldeswonne atmend, Ihre Stimme mit der landschaftlichen Umgebung in entsprechenden Einklang zu bringen. Dabei vergessen Sie nicht, dass Sie durch die unmittelbare Frische des Vortrags — dem nichts Reflektiertes, „Gemachtes“ anhaften darf, sich zu Mimes Wesen und dessen Stimmklang — der sich von dem Ihrigen wesentlich unterscheidet — in einen scharf ausgeprägten Gegensatz bringen müssen. Das wird Sie veranlassen, immer auf eine ruhig-anmutige, gänzlich unbehinderte Tongebung bedacht zu sein. Ihren unbezwinglichen Widerwillen gegen Mime drücken Sie hingegen ungestüm, mit gereiztem Aerger und der allerschärfsten Deutlichkeit eines lebhaften Sprachgesangs aus! Das giebt Ihrem Vortrag ein festes, willenskräftiges Gepräge, und wird rückwirkend eine allgemeine Verbesserung Ihrer Textbehandlung zur Folge haben.“

Ueber eine neue Erfindung in der Instrumentenbranche wird uns berichtet: Eine eigenartige und

neue Erfindung, die für Musikliebhaber grosses Interesse erwecken dürfte, macht jetzt viel von sich reden. Es ist die Klavier-Wunderharfe (D. R. G. M. 122 962), ein Apparat, der durch Einsetzen in das Klavier einen harfen- bezw. zitherartigen Klang bewirkt. Diese überraschende Klangwirkung wird durch ein an sich einfaches Instrument erzeugt, das aus einer Querleiste besteht, an der, entsprechend der Lage der Saiten, im Instrument metallene Stäbchen befestigt sind, die durch Anschlag an die Saiten den eigenartigen Klang hervorbringen. Man kann die Mechanik mit Leichtigkeit und ganz nach Belieben ein- und abstellen. Ist der Apparat am Klavier angebracht, so spielt man wie sonst auf der Klaviatur, und man erhält jedes Stück, das für Klavier komponiert ist, alsdann in der prächtigsten harfen- oder zitherähnlichen Musik wieder. Die Wunderharfe ist für Klaviere mit Ober- und Unterdämpfung konstruiert, und muss bei Bestellungen auch entsprechend angegeben werden. Die bis jetzt eingegangenen zahlreichen Bestellungen und Dankschreiben beweisen, dass es sich hier thatsächlich um eine wichtige Erfindung auf dem Gebiete der Musikinstrumentenbranche handelt. Die Klavier-Wunderharfe ist zu beziehen von Carl Ludwig, Leobschütz.

Bücher und Musikalien.

Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister. 2. Auflage.

F. Bruckmann, München.

Das geistvoll geschriebene, inhaltlich hochbedeutende Werk wurde bei seinem Erscheinen in den Nummern 7 und 8, Jahrgang 1899 des „Kl.-L." ausführlich besprochen, und wenn es damals als ein Meisterwerk bezeichnet wurde, meisterhaft in seinem Aufbau, in seiner Sprache, in seiner Beherrschung des Materials, in seiner Geschicklichkeit, das Klavier, seine Meister, seine Litteratur, sein Werden und seine Vollendung aus dem Rahmen der Musikentwicklung zu lösen, so kann dies Urteil heut nur bestätigt werden. Die vox populi, hier das gebildete Lesepublikum, hat es selbst unterschrieben, da bereits nach so kurzer Frist eine Neuauflage nötig wurde. Diese vorliegende zweite Auflage ist in ihren Grundzügen dieselbe geblieben, hinzugefügt sind die nötigen, laufenden Vervollständigungen, ferner ausführlichere Daten über die Geschichte des Instruments, die sich aus neuesten Forschungen ergaben, und hierzu mehrere Abbildungen älterer Instrumente eingefügt, unter denen besonders die Abbildung eines reich mit Malereien geschmückten Clavicytheriums aus dem Museum Donaldson interessiert. Zahlreiche Illustrationen sind neu aufgenommen und erhöhen den Reiz des Buches. Wie ein kleines Kunstwerk in seiner feinen, sauberen und korrekten Notenschrift, seinen originellen Randzeichnungen, präsentiert sich das Faksimile einer Originalhandschrift Froberger's, jenes abenteuerlichen, fahrenden Orgelmeisters und Klavierspielers, über dessen buntes, bewegtes

Originalhandschrift Froberger's.
Aus Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister. F. Bruckmann, München.

Leben die Chronisten manches Geheimnisvolle berichten. Ein Konzertzettel Mozart's, das wenig bekannte Beethoven-Bild von Flossmann gehören zu den ferneren wertvollen Bereicherungen. Grösser ist diese noch in den Portraits moderner Pianisten. — von Liszt, der als Meister aller Klaviermeister das Werk als Titelbild schmückt, ist an Stelle des früher Lenbach'schen Bildes eine prachtvolle Photogravüre nach dem Gemälde von Veit Baur getreten, auch d'Albert's Bild ist gewechselt, das jetzige ist eine Nachbildung des Bildes von Anton van Welie. Neu hinzugekommen sind u. a. die



Xaver Scharwenka
Aus Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister.
F. Bruckmann, München.

Portraits von Xaver Scharwenka, Frédéric Lamond und Alfred Reisenauer. Das prächtige Werk sei hiermit wiederholt aufs wärmste empfohlen.

Carl Krebs: Dittersdorfiana.
Gebrüder Paetel, Berlin.

Die Entstehung seines Werkes schildert uns der Autor in seiner kurzen Vorrede. Er hatte sich, wie er berichtet, in gelegentlicher, oft unterbrochener Arbeit ein Verzeichnis der ihm zugänglichen Werke Dittersdorf's angefertigt. Als dieser, durch zeitgenössische Urteile über die einzelnen Werke bereicherte Katalog veröffentlicht werden sollte, entschloss er sich, um ein möglichst erschöpfendes Material beisammen zu haben, um somit allen denen, die etwas über Dittersdorf erfahren wollten, Zeit und Mühe zu ersparen, einen biographisch-kritischen, bereits in der „Deutschen Rundschau" veröffentlichten, hier erweiterten Aufsatz beizufügen, ferner alles, was ihm sonst von dem für seine Zeit bedeutungsvollen, für uns nur mehr ein schwaches historisches Interesse bietenden Komponisten bekannt geworden war, einiges über die Person und die Familie des Künstlers, zwei in der „Leipz. Allg. Musik. Ztg." veröffentlichte Abhandlungen Dittersdorf's. „Worauf ein Tonsetzer bey dem ernsthaften, und worauf er bey dem komischen Singspiel hauptsächlich zu sehen hat" und „Ueber das Skandieren italienischer Texte", endlich die vom Probst I. P. Hermes herrührende Analyse der zwölf Metamorphosen-Sinfonien" u. s. w. Letztere ist in französischer Sprache abgefasst und



Alfred Reisenauer
Aus Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister.
F. Bruckmann, München.

in dieser Urschrift in dem vorliegenden Werke beibehalten worden. Die Leser finden eine sehr gute deutsche Uebersetzung in dem zur hundertjährigen Todesfeier von Dittersdorf erschienenen Werke von Georg Thouret (Arth. Parrhysius, Berlin). Die Lebensdaten, die Krebs in seinem Werke bringt, stützen sich hauptsächlich auf die Selbstbiographie des Künstlers, die derselbe vom Krankenbett aus, seinem ältesten Sohne in die Feder diktierte. Der 100jährige Sterbetag des einst so gefeierten Komponisten, 24. Oktober 1899, hat ihn uns der Vergessenheit, die ihre grauen Schleier bereits über seine Werke gebreitet hatte, entrissen, überall wurden Bruchstücke dieser Werke, besonders seiner Sinfonien wieder aufgeführt, und zu diesen Wiederbelebungen bietet die Arbeit von Krebs einen erfreulichen Beitrag, das Andenken des Meisters, auch in Hinsicht seines äusseren Lebenspfades, lebendig zu erhalten. Dittersdorf stand mit seinem 50. Lebensjahre auf der Höhe seines Ruhmes, ge-

feiert und geehrt, musste dann aber den Niedergang seiner Werke erleben, sie waren bereits veraltet und fast vergessen, während ihr Schöpfer noch fortlebte. Dittersdorf fühlte dieses Verlöschen und Verblassen seiner Musenkinder und sprach seinen Kummer darüber in seiner Selbstbiographie aus, und dies tragische Geschick, welches über den letzten Lebensjahren des einst so Gefeierten ruht, macht seinen Hingang zu einem so ergreifenden.

A. Eccarius-Sieber: Handbuch der Klavierunterrichtslehre.

Chr. Fr. Vieweg, Quedlinburg.

Wir hatten vor Kurzem Gelegenheit, die Elementar-Klavierschule desselben Verfassers (N. Simrock, Berlin) in dieser Zeitung mit warmer Anerkennung zu besprechen, und freuen uns, ein ähnliches Lob auch dem vorliegenden Werke zusprechen zu können. Das obige Buch ist quasi eine Ergänzung der Schule, d. h. es ist nicht für den Schüler, sondern für den Lehrer geschrieben und bezweckt, jungen, methodisch noch nicht gefestigten Lehrkräften einen sicheren Führer bei Erteilung des Anfangsunterrichts in die Hand zu geben. Der Verfasser bemüht sich, allen denen, welche Klavierschüler zu unterrichten beginnen, schnell über ihre Lehrzeit fortzuhelfen, indem er aus eigener, erfolgreicher Thätigkeit alles das mitteilt, was sich in der Praxis bewährt und zur Belebung des Unterrichts, zur Förderung rascher, sicherer Erfolge beitragen kann, wobei er es sich noch besonders angelegen sein lässt, junge Pädagogen zu befähigen, den Lehrstoff in knappen, schlichten Worten vorzutragen, um ihn der Aufnahmefähigkeit der Schüler anzupassen und deren anfangs gewöhnlich sehr lebhaftes Interesse für die Musik dadurch rege zu halten. Der Verfasser beginnt mit den elementarsten Begriffen, erläutert mit besonderem Nachdruck die Tonbildung und den Anschlag zur sofortigen Erzielung eines strengen Legato und eines schönen gesangvollen Tones, seine Methode, mit losen Fingern und Druckspiel zu beginnen, hat auch unsere vollste Zustimmung, zeigt die Einführung in das Spielen nach Noten, in das Zählen, in die verschiedenen Tonarten, letzteres, um den Schüler rechtzeitig an andere Klangfarben, an andere Handstellungen in der Fünffingerlage zu gewöhnen, was nicht genug zu empfehlen ist. Das Kapitel über häufig vorkommende Fehler und Angewohnheiten der Schüler, über rhythmische Ungenauigkeiten u. s. w. dürfte für jüngere Lehrer besonders lehrreich und zu beherzigen sein, ebenso lehrreich sind die Beispiele für die praktische Unterweisung in der Lektion, wie Etüden, Sonatensätze zu zerlegen und einzustudieren sind. Auch der Behandlung vernachlässigter oder durch schlechten Vorunterricht verdorbener Schüler ist ein Kapitel gewidmet. Ein anderes weist im Umriss auf das zu verwertende Unterrichtsmaterial hin, ferner wird dem höheren Zielen zustrebenden Lehrer der Weg und die Mittel gezeigt, die er zu eigener weiterer Fortbildung zu wählen hat. Alles in Allem ist es ein treffliches, warm zu empfehlendes Buch, das jungen Anfängern die besten Dienste bei Beginn ihrer schwierigen Laufbahn leisten wird.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

Emanuel Tjaka: Märchenbilder 8 Klavierstücke.

Ludwig Doblinger, Wien.

Friedrich v. Wickede, op. 204. Trauermarsch zum Gedächtniss Gius. Verdi's.

Carl Paez, Berlin.

Wilhelm Berger, op. 58. Humoresken für Klavier.

Oscar da Silva, op. 3. Melodie für Violine und Klavier.

op. 4. Scherzo bis Valse für Klavier.

Emil Liebling, op. 12. Florence, Grande Valse de Concert.

op. 19. Deuxième Valse brillante.

Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Meinungs-Austausch.

(Antworten auf die Anfrage in No. 8.)

Es ist richtig, dass die wenigsten Eltern ihren Kindern Theorie-Unterricht geben lassen. Selbst in Fällen, wo die Schüler einen diesbezüglichen Wunsch äussern, wird es von den Eltern, wenn dieselben sich wenig mit Musik beschäftigt haben, für Unsinn erklärt, Zeit und Geld daran zu wenden, „da ihr Kind doch kein Komponist werden solle". Beschränkt sich dann also die Gelegenheit zum Unterricht allein auf die Klavierstunde, kann selbstverständlich von einem erschöpfenden Theorieunterricht nicht die Rede sein, wozu aber auch in

einem solchen Falle der Klavierlehrer nicht verpflichtet ist. Dennoch lässt sich bei Schülern, die einiges Verständnis dafür zeigen, manches thun, um sie zu guten Musikern zu bilden, vorzüglich, wenn sie wöchentlich 2 Unterrichtsstunden haben. Ich teile dann die Sachen ein, z. B. in der ersten Stunde werden Uebungen und Etüden und in der zweiten Stunde die Vortragsstücke gespielt, dann nehme ich das eine Mal Theorie, das andere Mal Gehörsübungen (musikalisches Diktat) dazu. Ich verwende auf die beiden letzten Sachen vielleicht eine Viertelstunde, was also dem übrigen Unterricht nicht viel Abbruch thut. Da ich alle Stunden in meiner Wohnung gebe, nehme ich auch wohl die beiden nacheinanderfolgenden Schüler, wenn sie auf derselben Stufe sind, zusammen, wodurch jede nur einige Minuten dafür zu opfern hat. Die meisten zeigen sehr viel Eifer dafür, und dauert der Unterricht mehrere Jahre, sind bei veranlagten Schülern doch schon gute Resultate zu erzielen.

Falls nur der Kostenpunkt für die Eltern ein Hindernis ist, den Kindern eine besondere Theorie-Stunde geben zu lassen, kann man die Sache ihnen dadurch erleichtern, dass man mehrere Schüler an einer Stunde teilnehmen lässt.

A. Zachariae.

Durch verspätetes Lesen des Kl.-L. No. 8 fand ich auch verspätet die Frage: wie es die Privatlehrer mit dem theoretischen Unterricht halten etc. Eine zufällige Fügung bringt unmittelbar darunterstehend den Hinweis auf die in derselben Nummer und in derselben Seite liegende Beilage, das von mir herausgegebene „Hilfsbuch für den Klavierschüler“ betreffend. Vielleicht hat der Fragende ein kleines Hilfsmittel darin gefunden, vorausgesetzt, die Frage bezieht sich nur auf die grundlegenden Begriffe der Theorie, somit nächst der Tonleiter auf Intervall- und Accordlehre, sowie Zusammenstellung der einfachsten Kadenzen.

Da ich den Zweck im Auge habe, mit meinem Büchlein Schülern und Lehrern zu dienen, kann ich es mir nicht versagen, auf die Frage nach meiner Erfahrung zu antworten, und verweise ich zugleich auf die „Urteile einiger Lehrenden, die das Hilfsbuch bei ihren Schülern eingeführt haben“.

Ich selbst unterrichte zum grösseren Teil in geteilten Unterrichtsstunden, Anfang- und Mittelstufen, Vorgeschrittene bevorzugen einmal wöchentlich eine ganze Stunde, der kleinste Teil meiner Schüler hat zweimal wöchentlich ganze Stunden. Trotz dieser ziemlich knapp gemessenen Unterrichtszeit führe ich die theoretische Unterweisung neben dem praktischen Unterricht mit Hilfe des Hilfsbuches ganz leicht durch. Und zwar aus der Notwendigkeit entwickelnd, dass der Schüler das, was er technisch ausführen lernen soll, vorher theoretisch verstehen muss. So gelangt der Anfänger nach der Notenkenntnis etc. zu den Versetzungszeichen und der Tonleiterbildung, später zur speziellen Intervall- und Accordkenntnis. Da natürlich alles schriftlich durchgearbeitet werden muss und hierfür häusliche Arbeit wieder einen nicht gern gesehenen Zeitaufwand kosten würde, beschränke ich das Lesen sowohl, wie das Arbeiten auf die halbe Stunde, während welcher der Schüler nicht am Klavier beschäftigt ist. (Empfehlenswert ist es, den Stoff des Hilfsbuches, in Fragen und Aufgaben ausgearbeitet, die der Schüler abzuschreiben und zu erledigen hat, als Repetition zu verwenden. Ich habe den Abschnitten entsprechende Tabellen mit über 300 Fragen und Aufgaben zusammengestellt, wodurch der Schüler selbst denkend beschäftigt wird.) Bei zwei vollen Stunden lässt sich recht gut eine kleine Arbeitszeit für die Theorie einrichten, und Vorgeschrittene, die nur einmal eine Stunde haben, finden ausser der Stunde Zeit dazu, denn hier muss grösseres Interesse vorausgesetzt werden. Das Korrigieren grösserer Arbeiten muss nötigenfalls ausser den Stunden geschehen. Ist der hier in Rede stehende Stoff überwunden, und sollen die theoretischen Kenntnisse erweitert werden, dann muss eine besondere Theoriestunde das Weitere leiten —, aber wie wenige der Vorgeschrittenen kommen dazu, und wäre es schon recht erfreulich, wenn jeder Klavier spielende Dilettant soviel Theorie lernte und behielte —! Leider zeigt die Erfahrung das Gegenteil!

V. Kotschedoff.

Vereine.

Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Generalversammlung der Musiksektion findet im Anschluss an die Generalversammlung des Allg. D. L.-Vereins, wie schon in No. 6 d. Z. bekannt gemacht wurde, zu Pfingsten in Bonn statt. Die Tagesordnung für die Musiksektion ist:

I. Sitzung,
Sonntag, den 26. Mai, vormittags ½12 Uhr.

1. Wahl zweier Protokollführerinnen.
2. Berichte der Kommissionen.
   a. Staatliche Prüfung der Musiklehrerinnen,
   b. Der Gesangunterricht an Mädchenschulen.
3. Anträge des Vorstandes.
4. Anträge der Gruppen.
5. Statutenveränderung.

II. Sitzung,
Sonntag, den 26. Mai, abends 7 Uhr.

1. Vorstandswahl.
2. Jahresbericht des Vorstandes.
3. Berichte der Delegierten.

Anmeldungen für Wohnungen, Privatwohnung oder Hotel, sind an Frl. Clara Ebermaier, Bonn-Poppelsdorf, Friedrichstr. 20, zu richten.

Wir teilen unseren Mitgliedern mit, dass in Elbing eine neue Musikgruppe gegründet worden ist. Vorsitzende: Frl. M. Krüger.

Der Vorstand.
I. A. Sophie Henkel.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: Gustav Lazarus.

Berlin N.W. **Luisen-Str. 36.**

— Aufnahme jederzeit. —

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 11–4.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11–12 Uhr Vorm.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Elise Pekschen, Claviervirtuosin aus St. Petersburg.

Hofburg, Hamburg-Uhlenhorst, Hofweg 94

wurde auf ihrer Tournée 1899—1900 von S. K. M. dem Sultan Abdul Hamid II. eingeladen, in Constantinopel in seinem Kaiserlichen Palais Jildiz-Kiosk ein Hof-Concert zu geben, bei welcher Gelegenheit sie mit dem Commandeur-Stern des Kaiserlichen Nichan-i-Chefakat-Ordens von S. M. ausgezeichnet wurde.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Anna Harmsen,
Klavier-Unterricht und Begleitung.
W., Lützowstr. 63, Gartenhaus.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf.
Berlin W., Bülowstr. 58 III.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Lu. u. Rem.), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Schönstr. 1b.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6–16 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauenzienstr. 23 III
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Gesangsunterricht.

Hochschule für angewandte Musikwissenschaft,
verbunden mit einem
Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten.
Leitung: Max Battke.
Lehrgegenstände: Primavistagesang (für Erwachsene und Kinder), Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, Musikästhetik, Kritik, Gesangphysiologie, Kehlkopfkunde, Pädagogik.
Für die einzelnen Fächer sind hervorragende Dozenten gewonnen, u. A. die Herren Otto Arndt, Dr. Wilhelm Kleefeld, Max Marschalk, Heinrich Neumann, Dr. Walter Pielke, Dr. Leopold Schmidt.
Anmeldungen beim Direktor W., Bülowstr. 89. Sprechst. 3–4.

Musikschule und Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882
Erfurt, Schillerstrasse 27

Unterrichts-Vermittelung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
für Klavier-, Gesang- u. Violinstunden. Lehrerinnen mit guten Zeugnissen oder Empfehlungen werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin V. Zitelmann, Berlin W., Kleiststr. 37 [illegible] I. Sprechstunden Montag Nachmittag 4–6.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10,
Ecke Leipzigerstr. - Spittelmarkt.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Musik-Institut
von
Anna Morsch,
Berlin W., Passauerstrasse 8.
Kurse für Klavier, Gesang, Violine, Violoncello, Theorie, Musikgeschichte. Ausbildung für das Lehrfach.

Pianinos
von Römhildt in Weimar
Kunstwerke allerersten Ranges
12 goldene Medaillen und I. Preise.
Von Liszt, Bülow, d'Albert aufs Wärmste empfohlen. Anerkennungsschreiben aus allen Teilen der Welt. In vielen Magazinen des In- und Auslandes vorrätig, sonst direkter Versandt ab Fabrik.
Günstige Vorteile für die Herren Lehrer.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet 1825, 4 erste Preise.
Stralsund.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Anzeigen.

Bestes Unterrichtsmaterial für Clavier!

Sartorio, Neuer Kinderfreund I, II, III à 1,50.
Winterberger, „Neue Wege".
Studien mit Text 2,50.

Cataloge (nach Schwierigkeitsstufen zusammengestellt) werden kostenlos zugesandt!

H. Oppenheimer, Verlag, Hameln.

DIE KRITIK.

Monatsschrift für öffentliches Leben.

(Neue Folge.)

Herausgeber: **Dr. jur. Richard Wrede.**

Erscheint monatlich, einzelne Nummer 50 Pf., im Abonnement vierteljährlich 1.50 Mk. Bestellungen durch jede Buchhandlung oder direkt aus dem Verlag, Berlin SW 47 od. d. Post (Postzeitungsl. No. 4241).

Probehefte überallhin gratis und franko.

Unsere Zeitschrift, die nunmehr im achten Jahrgange steht, hat sich durch ihre freimütige Haltung zahlreiche Freunde erworben, wie ihr auch andererseits allerlei Anfechtungen nicht erspart geblieben sind. Die Zuneigung unserer Freunde, wie die Antipathieen der Gegner rechnen wir uns zu gleicher Ehre an: wir werden uns beides ein Ansporn sein lassen, auf dem eingeschlagenen Wege fortzuschreiten.

Dr. R. Wrede, Verlag, Berlin SW. 47, Möckernstr. 79.

Musik- & Theater-Zeitung

XIII. Jahrgang

herausgegeben von **Anna Cador.**

Monatsschrift für Musik, Theater und Literatur, gediegenen Inhalts, über den ganzen Continent verbreitet.

Jahresabonnement	10 Kronen	Oester-Ungarn
halbjährlich	6 „	
Jahresabonnement	10 Mk.	Ausland.
halbjährig	6 „	

Redaction und Administration
Wien IV/1
Mozartgasse No. 4.

Schles. Verlagsanstalt von S. Schottlaender, Breslau.

Wagner und seine Werke.

Die Geschichte seines Lebens mit kritischen Erläuterungen.

Von
Heinrich T. Finck.
Deutsch von **Georg v. Skal.**

Mit einem Portrait von Richard Wagner.

2 Bände 60 Bogen.
Geheftet Mk. 6.—, geb. Mk. 7,50.

Eine der erfreulichsten Erscheinungen der Wagner-litteratur. Der deutsch-amerikanische Verfasser hat damit einem dringenden Bedürfnisse Abhilfe geschaffen. Eine im höheren Sinne populäre Biographie und Darstellung der Werke des Meisters und der durch sie vertretenen Ideenwelt fehlte bisher. In Finck's Arbeit begrüssen wir eine von überragendster Anschaulichkeit belebte Darstellung des Lebens und der Werke der zweifellos hervorragendsten Kunsterscheinung dieses Jahrhunderts. (Neue musikalische Presse in Wien.)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Taschenbüchlein 

für musikalische Leute.
Zusendung kostenfrei.
P. Pabst, Leipzig.
Kaiserl. Russ. Hofmusikal.-Hdlg.

Verlagsgesellschaft „HARMONIE" Berlin W.

Giuseppe VERDI.

Sein Leben und seine Werke
von **Carlo Perinello.**

Elegant gebunden **4 Mark.**

Mit vielen Porträts, Bildern, Noten, Facsimiles, Kunstbeilagen etc.

Südwestdeutscher Verlag, Frankfurt a. M.

Mit dem Beginn unseres zweiten Quartals bringen wir unsere

Südwestdeutsche Rundschau

allen Freunden süddeutschen Wesens, süddeutscher Kunst in Erinnerung.

Das erste Aprilheft enthält u. a.: In der Tiefe (Mathias Schwann), Wilhelm Steinhausen (Rud Klein), „Ostern" (S. v Halle), Städteschau, Stuttgarter Architektur, Pfälzisches Kunstgewerbe u. s. w. — Das zweite Aprilheft, das im wesentlichen Caesar Flaischlen gewidmet ist, bringt u. a. eine reiche Auslese badischer, elsässischer und frankfurter Lyrik — sowie eine Arbeit über Maler Müller —

Auf die Sonderhefte „Südwestdeutsche Bühne", „Darmstädter Künstlerkolonie" (enthält: Hermann Bahr „Kolonie" — J. M. Olbrich „Skizzen") folgen im Laufe des Sommers Landschaftshefte für die Landschaften des Taunus, des Odenwaldes, des Schwarzwaldes, der Vogesen.

Die Südwestdeutsche Rundschau bringt Dichtungen von Albert Geiger, Fritz Lienhard, Caesar Flaischlen, Theo Schäfer, Rud. Presber, E. v Bodman, W. Holzamer, Oscar A. Schmitz, Mathias Schwann, Gustav Stoskopf, Julius Greber, Albert v Puttkamer, Heinrich Vierordt, Ernst Prange, Ernst Ziel, Beno Rüttenauer, Max Grad u. v. a.

Redaktion: Willy Levy, Carlo Philips.
Abonnement jährlich 4,50 Mk. Einzelheft 25 Pfg.
Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Das erste Maiheft erscheint als Sonderheft des „Elsässischen Theaters" (mit Beiträgen von Ch. Spindler, Stoskopf, Greber, Hirsch).

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3031) 1,50 Mk., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“ Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Adolf Ruthardt.

Von

Eugen Segnitz.

(Schluss.)

Zu Ruthardt's Zeit lag das Genfer Musiktreiben noch sehr im Argen. Er war der erste, der, jede Oberflächlichkeit und blosse Musikspielerei auf's Nachdrücklichste bekämpfend, das obligatorische Studium Seb. Bach's einführte. Unter seinen Schülern befand sich auch der später als Wagner-biograph und Schriftsteller bekannt gewordene Houston Chamberlain, welcher sich durch Ruthardt gründlicher und umfassender Tonsatz-studien befleissigte. Auf Wunsch verschiedener schweizerischer Freunde, wie Gustav Weber und Robert Freund in Zürich, sowie auch Felix Draeseke, der einige Zeit in Lausanne und Genf wirkte, betrat Ruthardt auch mit Beiträgen musikalischer wie novellistischer Natur für die Schweizerische Musikzeitung die schriftstellerische Laufbahn.

Sowohl die geringe Anregung, die Genf's Musikleben zu bieten vermochte, als auch die nicht immer erfolgende Anerkennung, die Ruthardt's jeder Art von Konzession abholde Gesinnung und Thätigkeit fand, endlich auch die Unsicherheit seiner Stellung und das unbezwingbare Verlangen, alle seine geistigen Kräfte zu entfalten und seinen Wirkungskreis umfangreicher zu gestalten, brachte den Entschluss zur Reife, 1886 nach Leipzig überzusiedeln. Leipzig, das von jeher ein ergiebiger Boden für alles, was mit Musik zusammenhängt, gewesen ist, war der rechte Ort, der Ruthardt's Wünsche in vielfacher Hinsicht erfüllen sollte. Durch Vorträge (meist eigener) Kompositionen und durch Veröffentlichung der letzteren bei Kistner und Fritzsch, sowie auch durch Rezensionen, die er für das „Musikalische Wochenblatt“ schrieb, zog Ruthardt bald die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich. Es traf sich, dass im Januar 1887 Dr. Paul Klengel als Hofkapellmeister nach Stuttgart berufen wurde, so dass eine Lehrerstelle am Kgl. Konservatorium frei und Ruthardt übertragen wurde. In diesem Amte, zu dem seit Kurzem noch dasjenige des Chefredakteurs des musikalischen Theiles des „Leipziger Tageblattes“ getreten ist, befindet sich Ruthardt noch heute, überall Nutzen stiftend und Dank erntend.

Auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik, speziell auf demjenigen des Klavierunterrichtes, hat Ruthardt eine reiche Thätigkeit entwickelt. Unter seinen eigenen Kompositionen, die sich durch musikalischen Gehalt und formvollendete Arbeit auszeichnen, seien zunächst u. A. die instruktiven Zwecken gewidmeten genannt. So die geschmackvollen und leicht ausführbaren Drei Rondos op. 14, E. W. Fritzsch, Leipzig, die Variationen über ein eigenes Thema op. 31, Fr. Schuberth, Leipzig, die für die Mittelstufe berechnet sind, die reizenden sechs Vortragsstücke op. 11,

Gebr Hug & Co., Leipzig, sowie die leichten und überaus gefälligen beiden Sonatinen op. 37. Die vierhändige Pianofortelitteratur hat Ruthardt mit seinen „Schritt für Schritt“ genannten Stücken op. 27, Fr Kistner, Leipzig, gepflegt, die zwar im Umfange von fünf Tönen geschrieben sind, in denen aber immer einem der beiden Spieler die reicher ausgeführte, sehr interessante Partie zugedacht ist. Sehr Anziehendes bieten op. 31 und 34, E. W Fritzsch, Leipzig, jenes eine Sonata quasi Fantasia für zwei Klaviere zu vier Händen, dieses ein Trio für Klavier, Oboe und Viola, welches der Autor 1889 in einer Kammermusik des Leipziger Gewandhauses zur Aufführung brachte. Von besonderen intimen Reizen sind die „Gedenkblätter“ (op. 30), sowie „Scherzo Idylle“ op. 29, Fr. Kistner, Leipzig, von grosser Klangwirkung und kräftigem Melodieschwunge die (auch für den Konzertvortrag bearbeitete) „Polonaise“ aus op. 20, E. W. Fritzsch, Leipzig. Sehr interessant und musikalisch geschickt hat Ruthardt eine Bearbeitung der berühmten Sonatinen von Clementi op 36, zu gestalten gewusst, indem er in dieser vierhändigen Bearbeitung der Oberstimme das Original unverändert giebt, hingegen die Secondepartie überall da, wo es der ursprüngliche Ductus erlaubt, thematischen Anteil nehmen lässt. Wir kommen hier auf das Gebiet der Bearbeitungen, auf welchem Ruthardt gleichfalls sehr Hervorragendes geleistet hat. Infolge der durchaus berechtigten Ausstellungen und Vorwürfe, die der Klassikerausgabe des Petersschen Verlages in Leipzig seitens des verstorbenen Prof Breslaur gemacht wurden und L. Köhler zur Last gelegt werden mussten, hat sich Ruthardt der verantwortungsvollen und mühevollen Pflicht unterzogen, genannte Ausgaben umzuarbeiten. Sehr verdienstlich ist auch sein Wirken für die Hausmusik zu nennen, indem derselbe durch seine vierhändigen Arrangements eine reiche Anzahl von bedeutenden Werken erschlossen und zugeführt wurden. Es sei u. A. erinnert an die Orgelkonzerte und Concerti grossi von Händel, an das Septett von Beethoven und die Bearbeitungen der Klavierkonzerte von Bach, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann und Chopin. Rechnet man zu den Aufgaben der Hausmusik auch die, dem Musikfreund einen weiteren Blick über die gesammte Litteratur zu geben und ihm die Möglichkeit zu verschaffen, sich auf den Genuss eines Konzertes mittels Durchsicht der zu erwartenden Orchesterwerke vorzubereiten, sich die Schönheiten eines gehörten Werkes ins Gedächtnis zurückzurufen und die Eindrücke zu festigen und zu klären, so ist eine jede Art künstlerischer Uebertragung auf das Pianoforte durchaus daseinsberechtigt, ja durchaus notwendig. Von diesem Gesichtspunkte aus wollen Arbeiten, wie die hier angeführten Ruthardt's gewürdigt werden. Zum Schluss sei noch eines andern Unternehmens des Genannten gedacht. Seit 1888 bearbeitete Ruthardt die dritte bis fünfte Auflage des „Wegweisers durch die Klavierlitteratur“ von J C Eschmann (Gebr Hug & Co., zuerst erschienen 1871), so dass das völlig umgestaltete Buch als sein geistiges Eigentum angesehen werden muss. Mit Recht schrieb seinerzeit Ferd Pfohl beim Erscheinen der neuesten Auflage „Auf seine Vollständigkeit hin darf das Buch den Wert eines Quellenwerkes beanspruchen. Der Herausgeber sichert mit seinen in den Text eingestreuten feinsinnigen Bemerkungen und kritischen Glossen seiner Arbeit überdies noch einen litterarisch-aesthetischen Wert.“

So wäre mit wenigen Strichen das Bild eines Musikers und Künstlers gezeichnet, der nicht allein durch sein fachmännisches Können, sondern auch durch sein ausgebreitetes Wissen und durch seine vielseitige Bethätigung sich einen hochgeachteten Namen erworben hat, der anderteils durch sein liebenswürdiges und einfaches Wesen, durch seine warme Anteilnahme und stete Hilfsbereitschaft stets sicher ist, die Sympathien aller ihm Nahetretenden zu gewinnen.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

XI. Beiträge zur juristischen Seite.

Die Rechtsbelehrungen, welche Max Arend in No. 5 des „Kl. L.“ zur Staatsprüfungsfrage in so klarer, sachlicher Weise an der Hand der Gesetze uns vermittelt hatte, haben die grösste Aufmerksamkeit gefunden, wie aus zahlreichen, zu dem Artikel geschriebenen, mir zugesandten Briefen hervorgeht. Es haben sich zu meiner Freude infolge seines Artikels auch andere Juristen mit der Frage beschäftigt, und da die staatsrechtliche Seite doch den nervus rerum der ganzen Sache trifft, da in ihr die Möglichkeit des Gelingens oder des Scheiterns unserer Hoffnungen beruht, so lasse ich nachfolgend wenigstens noch eine der Zuschriften folgen, die gewissermassen eine Ergänzung, eine praktische Verwertung dessen bringt, was der Arend'sche Artikel über den Standpunkt selbst angeregt hatte. Aber auch unsere Musiker haben das Wort dazu ergriffen und ihre Kontroversen daran geknüpft, sie mögen anschliessend daran auch zu Gehör kommen.

Herr Amtsrichter Wilhelm Lattmann, Freiburg, schreibt:

„Zu dem Artikel von Max Arend (No. 5 d. Z.), „Die Staatsprüfungsfrage von ihrer öffentlich-rechtlichen Seite beleuchtet“ gestatte ich mir einige kurze

Ergänzungen. Es ist vollständig richtig, dass die Kabinettsordre vom 10. Juni 1834 und die Ministerial-Instruktion vom 31. Dezember 1839 gültig sind. Die darin enthaltenen Grundsätze über Privatunterricht haben auch Ausdehnung gefunden auf die neuen Provinzen.

Die Ansicht, dass die Kabinettsordre den Musikunterricht trifft, halte ich aus folgenden Gründen für richtig. Die zu dieser Kabinettsordre erlassene Instruktion unterscheidet in § 14

a) Personen, die gewerbsmässig in solchen Lehrgegenständen, die zum Kreise der öffentlichen Schulen gehören, Privatunterricht in Familien oder in Privatanstalten erteilen,
   Notwendig: Anzeige bei der Ortsschulbehörde, Zeugnis über wissenschaftliche Befähigung, Ausweis über sittliche Tüchtigkeit.
b) Personen, die gewerbsmässig in Fächern, die nicht in den öffentlichen Schulen gelehrt werden, Privatunterricht erteilen.
   Notwendig: Nachweis der sittlichen Tüchtigkeit.

In § 16 wird eine Ausnahme von diesen Notwendigkeiten festgesetzt:

„Die an öffentlichen Schulanstalten beschäftigten Sprach-, Gesang-, Musik- und Zeichen-Lehrer sind befähigt und befugt, Privatunterricht zu erteilen, sie bedürfen hierzu keiner Erlaubnis etc., nur ist Anzeige an die Ortsschulbehörde nötig."

Darnach gilt § 14 auch für den Privatmusikunterricht.

Für die jetzige Bewegung, einen Befähigungsnachweis von den unterrichtenden Musiklehrern zu verlangen, ist die Frage, ob jene Gesetzesbestimmungen für den Privatunterricht in der Musik Geltung haben, von ausserordentlicher Wichtigkeit. Sie zeigt den Punkt, auf den bei einer Petition hingezielt werden müsste. Vielleicht wäre es dann erwünscht, Nachforschungen anzustellen, seit wann der Privatunterricht in der Musik völlig frei ist, oder ob früher für ihn gesetzliche Bestimmungen bestanden haben.

Zu den obigen Bestimmungen sind Ergänzungen erlassen:

Reskript 12. IV. 1842 (Ministerialblatt 119, Ministerium des Innern.)

Reskript 22. VIII. 1866 (Ministerialblatt 211, Ministerium des Innern.)

Diese Bestimmungen sind mir nicht zur Hand. Vielleicht bemüht sich mein geehrter Kollege, Herr Max Arend, sie zu erforschen, da sie ev. Aufschlüsse enthalten.

Für die Hauptfrage, den Befähigungsnachweis der Privatmusiklehrer, dürften 2 Gruppen von Gründen sprechen:

a) Das Interesse der Allgemeinheit an einer möglichst vollkommenen und reinen Kunstausübung und Garantien für die musikalische Erziehung der Jugend.
b) Die sozialen Verhältnisse der Musiklehrer selbst, der Schutz gegen das Pfuschertum, den unlauteren Wettbewerb u. s. w.

In Bezug auf praktische Vorschläge, die bei einer Petition zu machen wären, wird es sehr wichtig sein, welche von diesen beiden Gruppen man in den Vordergrund rückt. Bei a) wird man zunächst das Hauptgewicht auf eine Wiederherstellung der thatsächlichen Ausübung der obigen Gesetzesbestimmungen, oder vielmehr auf eine den heutigen Verhältnissen entsprechende Ausarbeitung derselben zu legen haben. Bei b) wird eine Eingliederung in die Gewerbeordnung (Konzessionsfrage, Vergleich mit Handwerk etc.) oder dergl. in Frage kommen. Ich möchte meine Meinung dahin aussprechen, dass man mit den unter a) angeführten Gründen vielleicht schneller zu wenigstens ersten Errungenschaften kommen wird, weil das Interesse des Staates dabei grösser ist. Der idealste Gedanke, dass es jedem Musiklehrer frei stände, sich einer Prüfung zu unterziehen, würde für die Kunst das höchste Ziel bedeuten, aber ... an der heutigen Sachlage wenig ändern, ganze Musikerkreise würden sich der Bewegung fern halten, das Pfuschertum würde sich nach wie vor breit machen.

Ob jedoch die Wiedereinführung der oben genannten Gesetzesbestimmungen oder Aehnliches, ob Konzessionspflicht, Bedürfnisse, Befähigungsnachweis für die Kunst selbst Bedenken im Gefolge hat, überlasse ich der Beurteilung der Musiker, glaube es aber nicht, es wird sich ja immer nur um Regelung des Elementarunterrichts handeln, um Konzessionen und Frage der Befähigung bei solchen, die Konservatorien und Musikunterrichtsschulen eröffnen wollen, um Ausscheidung der ganz unfähigen Elemente. Die Kunst wird, trotz einer von ihren Pädagogen zu fordernden Grundlage von allgemeinen Kenntnissen, stets frei und individuell bleiben, denn so wenig der Staat durch seine streng eingeführte Schuldisciplin die Entwickelung des Gelehrten, des Forschers, des Entdeckers hemmt, so wenig wird je das musikalische Genie, der Künstler, der Komponist durch eine staatliche Fachprüfung der Musiklehrer in seinem Fluge gehemmt werden.

Herr Emil Olbrich, Direktor einer hiesigen Musikakademie, schrieb nach dem Erscheinen des Arend'schen Artikels:

Unter den Artikeln, die der „Klavier-Lehrer" zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen in der letzten Zeit veröffentlicht hat, hat mich derjenige von Max Arend deshalb am meisten interessiert, weil hier zum ersten Mal eingehend untersucht wird, ob diese Frage nicht schon bisher auf einer rechtlichen Basis gestanden hat, bzw. noch steht. Der Verfasser kommt leider zu einem negativen Ergebnis, er giebt sogar zu, dass der Staat sich nicht einmal um die sittliche Qualifikation der Musiklehrer kümmert, wozu er nach der Kabinetts-Ordre vom

Jahre 1834 nicht bloss berechtigt, sondern sogar verpflichtet wäre. Noch schlimmer aber ist es, dass am Ende seiner Untersuchungen der Herr Verfasser zu dem Resultat gelangt, dass eine Lösung dieser Frage zu Gunsten der Musiklehrer ihm mindestens verfrüht erscheint. Glücklicherweise baut er seine Schlüsse auf falschen Prämissen auf. Er stellt die Frage so: „Soll die Berechtigung Musikunterricht zu ertheilen von dem Bestehen einer Staatsprüfung abhängig gemacht werden?" soll also mit anderen Worten der deutsche, bezw. preussische Staatsbürger gezwungen werden, seinen Bedarf an Musikunterricht nur von staatlich konzessionierten Lehrern zu beziehen? So liegt die Sache glücklicherweise nicht, solche Ziele streben wir Musiklehrer gar nicht an. Wir wollen die Staatsprüfung nur zu dem Zweck der Erlangung eines Diploms, mittels dessen wir dem Publikum zeigen können, dass wir die staatlich anerkannte Befähigung und Berechtigung zur Ertheilung eines kunstgemässen Musikunterrichts besitzen. Wie unwissend ein grosser Theil des Publikums in musikalischen Dingen ist und wie nothwendig eine Aenderung dieser Zustände erscheint, wäre an zahlreichen Vorkommnissen leicht nachzuweisen.

Wir wollen also nur eine staatliche Anerkennung unserer Befähigung. Eine Analogie finden wir in dem Stande der Aerzte. Durch das Bestehen der Staatsprüfung hat der Arzt das Recht seine kranken Mitmenschen zu kurieren. Niemand kann aber gezwungen werden, in Krankheitsfällen sich seiner Hilfe zu bedienen. Jedermann hat das Recht, sich selbst oder nach Rathschlägen von Laien zu kurieren oder auch nicht zu kurieren, und dann entweder weiter zu leben, oder auch zu sterben. Betreiben aber Laien das Kurieren gewerbsmässig, dann schreitet der Staat ein. Eine solche Stellung möchten wir auch für uns haben. Es soll jedem Menschen unbenommen bleiben, sich in der Musik selbst zu unterrichten, oder von einem Anderen, sei es auch der grösste Pfuscher, unterrichten zu lassen. Nur möchten wir, dass allen nach einem besseren Unterricht Verlangenden durch das vom Staat ertheilte Diplom gezeigt werden kann, wo sie für ihre Wünsche die richtige Befriedigung finden können. Würde dann auch gesetzlich festgelegt, dass gegen solche Musikpfuscher, die durch auffällige Reklame und ihr sonstiges Verhalten das unverständige Publikum zu bethören suchen, ähnlich wie bei den Kurpfuschern, eingeschritten und ihnen das Handwerk gelegt werden kann, so wäre das desto besser.

Nach diesem erscheint es nur gar nicht so schwer, dass der Staat unseren Ruf nach einer Prüfung erfülle."

An den Artikel von Max Arend knüpft auch Professor Dr. H. A. Köstlin, Geh. Kirchenrath zu Giessen, an, wenn er, nachdem er sich in sehr sympathischer Weise zu der Bewegung geäussert, fortfährt:

Dass die Frage nicht so einfach liegt, wie es auf den ersten Blick aussieht, haben andere, so besonders auch der juristische Herr Referent, mit Recht betont. Die Zurückhaltung der staatlichen Organe erklärt sich gewiss nicht aus blosser Indolenz, sondern aus dem Gefühl der grossen Schwierigkeit, die Grenze zwischen „Schutz des Musikunterrichts" bezw. des Publikums vor schädlichem Musik-Unterricht und staatlicher Reglementierung der Kunst und des Kunstbetriebs zu finden. Wie ist es denn bei den Malern? Jeder Maler, der — ohne staatliche Kontrolle und Examen — nach der Meinung der Leute malen kann, nimmt Schüler und Schülerinnen an, niemand hindert ihn daran. Nur der Zeichenlehrer an öffentlichen Schulen muss „geprüft" sein. Zunächst wird es sich empfehlen, die Frage noch enger zu spalten und zu fordern:

1. dass zur Ertheilung des Musik- (in specie des, Gesang-Unterrichtes an öffentlichen und Privat-Unterrichtsschulen nur solche zugelassen werden, die ihre Befähigung dazu nachgewiesen. Hier muss der Staat Rede stehen, wie es zu verantworten ist, dass zum Gesang-Unterricht häufig Lehrer „kommandiert" werden — aus schultechnischen Gründen und Rücksichten —, die vielleicht für ihre Person zur Not singen, d. h. Noten treffen können, aber von den Gesetzen der Stimmbildung u. s. f. lediglich nichts verstehen und in Folge dessen die jungen Stimmen ruinieren.

So lange der Staat den öffentlichen Gesangs-Unterricht — der zu den obligaten Fächern des Schulunterrichtes gehört — so sehr als Nebensache behandelt, als „freie" Kunst im übelsten Sinne des Wortes, ist nicht zu hoffen, dass er den Privat-Musik-Unterricht anders ansehen und behandeln werde, denn als eine reine Privatsache, die der freien Konkurrenz zu überlassen ist.

Es gilt also, dem Staat zunächst bezüglich des öffentlichen Unterrichtes das Gewissen zu schärfen.

Sodann ist zu fordern:

2. dass jeder, der Musik-Unterricht ankündigt, sich darüber auszuweisen habe, dass er dazu befähigt ist, und zwar, dass er in dem betr. Zweige die nöthige Vorbildung hat. Es genügt keineswegs, dass er im allgemeinen musikalische Bildung nachweise, er muss sie für das spezielle Fach beibringen. Hier ist ein wunder Punkt, bezüglich dessen an die Kollegialität der Musiklehrer zu appellieren ist.

Z. B. in einer kleinen Stadt lässt sich ein Musiklehrer nieder. Er weist sich aus, dass er „konservatorisch" gebildet ist und erbietet sich, in allen Zweigen der Musik zu unterrichten. Er hat aber nur Klavierspielen gelernt, auch vielleicht in den Chorübungen mitgemacht. Nun unterrichtet er in Violine, Violoncello, Gesang. Natürlich hat er sich soviel Routine abgesehen, dass er, vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, gut unterrichtet, aber vom technischen? Vom Gesichts-

punkt des Elementar-Unterrichtes aus? Wir, die wir seit 25 Jahren an der Hebung des Kirchengesangs arbeiten, wissen zu erzählen von den Folgen, welche die Verwechselung von Musik-Unterricht und Musik-Unterricht haben kann. Also ich meine.

„Die Musiklehrer müssen dem Staate genau angeben, was

a) an allgemeiner Musikbildung,
b) an spezieller Fachbildung für den einzelnen Zweig, in dem einer unterrichten will, als Minimum zu fordern ist. Und es muss:
c) das Diplom genau angeben, für welches Fach der Betreffende die Befähigung nachgewiesen hat.

Wie manche treffliche Klavierlehrerin giebt es, die „auch" Gesangunterricht erteilt, ohne hierzu wirklich befähigt zu sein. Und wie viel ... nie mehr zu reparierende ... Schäden dadurch angerichtet werden können, davon wüsste ich als Sohn einer trefflichen Gesanglehrerin zu erzählen!

Also hier müssen die Musiklehrer selbst Wandel schaffen.

3. Endlich ist, wenn es sich um staatliche Regelung handelt, auch das Verhältnis der konservatorisch gebildeten Musiklehrer zu den seminaristisch gebildeten des Lehrerstandes in gerechter und sachgemässer Weise zu ordnen. Könnten die Musiklehrer in dieser Beziehung Leitgedanken angeben, so würde dem Staat die Aufgabe erleichtert. Vorausgesetzt, es käme zur Einführung einer Musiklehrer-Prüfung in genere, so würde der Staat von denjenigen Lehrern, welche zugleich Musikunterricht erteilen wollen, eine Nachprüfung in dem betr. Zweige fordern müssen, von der nur diejenigen dispensiert werden könnten, die in den musikalischen Fächern beim Examen mit Auszeichnung bestanden sind. Das wäre für den musikalisch Interessierten und Befähigten unter den Lehrern von grossem Gewinn und würde den Musik-Unterricht an den Seminaren sehr heben. Letzteres würde wieder auf die Besetzung der Musiklehrerstellen an diesen Anstalten einwirken. Man würde bald einsehen, dass hierzu nur gründlichste und allseitigste akademische Musikschulung qualifiziert, und diese Stellen nicht mehr, wie da und dort noch vorkommen soll, im Nebenamt vergeben. Dies nur etliche Punkte, die mir gerade nahe liegen aus meiner persönlichen Erfahrung heraus." — —

Weitere zustimmende Schreiben zur Frage der Staatsprüfung gingen der Redaktion ein von den Herren

Musikdirektor K. Straube, Wesel.
Domorganist E. Schilling, Marienwerder.
Sem. Musikl. K. Jendrossek, Schneidemühl.
Musikdirektor W. Weber, Augsburg.
Professor H. Lang, Stuttgart.
Musikdirektor Fr. Char, Thorn.
Musiklehrer Otto Kiebitz, Freienwalde.
Professor Ed. Engel, Dresden.
Dr. Otto Neitzel, Köln.
Tonkünstler A. Eccarius-Sieber, Düsseldorf.
Professor A. Tottmann, Leipzig.
Stadtkantor Fr. Leitmann, Spremberg.

Sommerliche Musikfreuden.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Um Ostern etwa pflegt in Berlin das, was man die musikalische „Saison" nennen könnte, zu Ende zu gehen. Diesmal waren es die letzten Konzerte der Philharmoniker und der Königlichen Kapelle, die den offiziellen Abschluss bildeten. Einige Nachzügler konnten mit ihren Klavier- und Liederabenden weder beim Publikum noch bei der Presse das Interesse weiterhin wachhalten, obgleich ihnen das andauernd schlechte Wetter günstig zu sein schien. Wichtiges gab es jedenfalls nicht mehr zu vermelden. Man war allseitig musikmüde, und das mit Recht, denn die Winterkampagne war aussergewöhnlich reich und anstrengend gewesen. Das Abschiedskonzert unter Nikisch ... wie gewöhnlich zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters gegeben — nahm einen besonders glänzenden Verlauf durch die vereinte Mitwirkung von Joachim und der Normann-Neruda. Weingartner führte im Opernhaus dem jetzt üblich gewordenen Gebrauch gemäss, am letzten Abende Beethovens „Neunte" auf. Die Wiedergabe unterschied sich nicht wesentlich von früheren; hervorzuheben wäre nur das Soloquartett (Frau Herzog, Frau Götze, Herr Sommer, Herr Hoffmann), das die schwierige, so selten glückende Aufgabe in nahezu vollendeter Weise löste. Natürlich wurden die beiden Dirigenten, die recht eigentlich unserm Orchesterspiel den Stempel geben, wieder enthusiastisch gefeiert. Nikisch, der inzwischen zum Kgl. Sächs. Professor ernannt ist, weilt jetzt in Paris mit den Philharmonikern, an deren Spitze er auf einer durch Italien und Spanien unternommenen Tournee neue Lorbeeren geerntet hat. Weingartner wird, wie verlautet, die sommerliche Musse dazu benutzen, eine aus Einaktern bestehende Trilogie „Orestes", die im Herbst am Leipziger Stadttheater in Szene gehen soll, zu vollenden. Uebrigens haben wir zu gleicher Zeit auch von dem Kapellmeister unserer Hofoper ein neues Bühnenwerk zu gewärtigen.

Richard Strauss wird uns diesmal mit einer komischen Oper überraschen, die in Berlin ihre erste Aufführung erleben soll.

Während nun die Konzerte eine Weile ruhen, nehmen die Theater die Aufmerksamkeit in gesteigertem Maasse in Anspruch. Sie sorgen dafür, dass der Berliner auch im Sommer nicht ohne musikalische Genüsse bleibt. Die Hofoper hat vor Thoresschluss noch ein neues Ballet und eine Neustudierung der „Hugenotten" gebracht. Das Ballet interessierte, weil es von **Johann Strauss** war — das letzte Werk des Fledermaus-Komponisten, das er nicht einmal ganz hat vollenden können. Die Wahl eines Märchenstoffes für ein Ballet hatte sich schon öfters als glücklich erwiesen, und „Aschenbrödel" hätte wohl ein gutes Libretto abgegeben. Aber es sollte zugleich ein „modernes" Stück sein, der Ausstattung zu Liebe und dem Tric, die Tanzenden in modernen langen Kleidern erscheinen zu lassen, wurde die Poesie aus dem Märchen vertrieben und die sinnige Idee banalen Wirkungen geopfert. Der Königspalast ist in ein Waarenhaus verwandelt, die böse Stiefmutter ist eine Putzmacherin, das Aschenbrödel eine Konfektionsmamsell. Gewiss lässt sich jeder Vorgang poetisch verklären, und ein wirklicher Dichter hätte auch so Etwas daraus machen können. Der Verfasser aber, dem überdies die Hände gebunden waren, da er seinen Text der fertigen, ursprünglich auf ein anderes Buch geschriebenen Musik unterlegen musste, hat sich nur äusserlich mit Geschick aus der Affaire gezogen. Ob übrigens eine anregendere Vorlage dem greisen Komponisten noch geniale Einfälle abgelockt hätte, muss als fraglich gelten. Die Musik zum „Aschenbrödel" steht so wenig wie die letzte Operette des Meisters auf der Höhe seiner früheren Schöpfungen, wenn auch hier und da, namentlich in einigen Walzermotiven, noch das Aufflackern der alten Erfindungskraft zu spüren ist. Dass sie übrigens im Wesentlichen von Strauss selber herrührt, was von Wien aus in Zweifel gestellt wurde, davon konnte man sich durch einen Einblick in die Original-Handschrift überzeugen, der zu diesem Zwecke von der zur Premiere in Berlin weilenden Wittwe gern gestattet wurde. **Josef Bayer** hat jedoch die Verbindung der einzelnen Fragmente mit Benutzung Strauss'scher Originalmotive hergestellt und die Instrumentierung der Partitur beendet. Mit der glänzenden Ausstattung, die das Opernhaus daran gewendet hat, wird sich das Ballet immerhin einige Zeit auf dem Spielplan erhalten.

Die „Hugenotten" hatten eine Auffrischung seit langem recht nöthig. Leider ist wieder nur halbe Arbeit gethan worden. Die pietätlose Verstümmelung, die aus dem Werke hier und da einige Takte gestrichen und den ganzen Zusammenhang zerfetzt hatte, ist wohl beseitigt, aber der letzte Akt ist noch immer in zwei kurze Scenen zusammengezogen. Von grösster Wichtigkeit wäre es gewesen, auch die Inscenierung bei dieser Gelegenheit zu erneuern und mit dem alten Schlendrian zu brechen, unter dem alle älteren Opern so sehr zu leiden haben. Aber noch immer sehen wir den öden Prunksaal des Nevers, in dem der Chor der Ritter unmöglich das natürliche Bild einer Gesellschaft gewähren kann, noch immer wird man durch tausend Kleinigkeiten daran erinnert, wie weit unsere Opernbühne hinter dem Schauspiel, ja selbst der Posse, in der Kunst der Inscenierung zurückgeblieben ist. Die Mängel des äusseren Apparates konnten in der Hugenottenvorstellung um so weniger verdeckt bleiben, als es in den Hauptrollen an geeigneten Gesangskünstlern fehlte, die Meyerbeers Meisterwerk in mustergiltiger Weise interpretiert hätten.

Für die Sommermonate, in denen in dem sogenannten Neuen Operntheater (dem früher Kroll'schen Etablissement) weiter gespielt wird, ist auch dieses Jahr eine Operette in Aussicht genommen. Die anwesenden Fremden bilden ein stetig wechselndes und dankbares Publikum, so wird denn ein und dasselbe Stück, entgegen den sonstigen Gepflogenheiten der Hoftheater, zu Tode gehetzt. Die Wahl ist auf „Mam'zelle Angot" gefallen. Die Vertreter des ernsten Opernstils, die sich schon in die Fledermaus und den Mikado schwer finden konnten, werden gegenüber Lecocq's übermüthiger Tochter der Halle einen noch ungünstigeren Stand haben. Einstweilen hatte bei Kroll **Marcella Sembrich** die Vorstellungen mit ihrer italienischen Operntruppe wieder aufgenommen, der wir im vergangenen Herbst so auserlesene Genüsse verdankten, um sie jetzt im grossen Opernhause fortzusetzen. Ein hier noch unbekanntes Werk ist diesmal nicht in Aussicht gestellt, neu ist dagegen der Tenor Signor **Constantino**, ein gewandter, stimmbegabter Sänger, aber kein star wie es Bonci war. Das weniger erbauliche Schauspiel zweisprachiger Vorstellungen kann man im Theater des Westens geniessen, wo **Franceschina Prevosti** durch ihre hohe Kunst musikalisch-dramatischer Gestaltung Vieles wett machen muss, was den einheitlichen Eindruck stört. Im Uebrigen wird die Sommerzeit, wie es sich gebührt, mit möglichst leichter Kost bedacht. Das Thalia-Theater hat sich mit der „Schönen Helena" (als Gast Frl. Ottmann, eine treffliche Vertreterin der Titelrolle) unter den Schutz des immer sieghaften Offenbach gestellt. In die Friedrich-Wilhelmstadt, in der die lustige Mealy mit ihrem Pariser Ensemble eben ihr zweites Gastspiel mit steigendem Erfolge beendete, hat Audran's „Miss Helyett" ihren Einzug gehalten. Die unverwüstliche „Geisha" des Central-Theaters findet ihr Gegenspiel in dem Auftreten einer echten Geisha-Truppe, die von ihren eigenartigen Künsten zuerst in der Philharmonie eine Probe gaben. Für die volksthümliche Oper sorgt neben dem Westentheater eine neue Direktion am

Alexanderplatz (Carl Weiss-Theater), und endlich verspricht die im Schillertheater heimisch gewordene Morwitz-Oper ein längeres Gastspiel **Heinrich Bötel's**. Embarras de richesse!

Der Berliner, dem es Zeit und Mittel irgendwie erlauben, weiss recht gut, warum er sich diesen Vergnügen entzieht und lieber in die Ferne wandert. Gelüstet es ihn nach musikalischen Genüssen, so bietet ihm auch auswärts dieser Sommer eine stattliche Auswahl. Dem niederrheinischen Musikfest in Köln, das in die Pfingsttage fällt, schliesst sich das Kammermusikfest in Bonn an, und dann das Fest des Allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins, das durch seine Verlegung nach dem herrlichen Heidelberg eine verdoppelte Anziehungskraft ausübt, von anderen festlichen Veranstaltungen zu schweigen. Das Hauptereigniss freilich, das wieder einmal aus allen Erdtheilen zahlreiche Besucher lockt, werden die Festspiele in Bayreuth bilden. Gilt es doch dieses Mal nicht nur, ein hier noch nicht aufgeführtes Werk des Meisters, den „Fliegenden Holländer", zu begrüssen, sondern zugleich die fünfundzwanzigjährige Wiederkehr der ersten Nibelungentage an geweihter Stätte zu begehen.

Das Orgelkonzert, welches Herr Carl Straube aus Wesel am 12. Mai in der hiesigen Garnisonkirche gab, bestätigte voll und ganz den ausgezeichneten Ruf, den er sich als Orgelvirtuose erworben. Er brachte durch sicheres, präzises, in der Registrierung feines Spiel die vortreffliche Orgel zu schönster Wirkung. Man erkannte in Allem den erfahrenen Organisten, der sein Instrument genau kennt und daher auch ein ihm bis dahin fremdes Werk von grosser Stimmenanzahl bald übersah und dessen besondere Eigenschaften erkannte. Sein Programm enthielt neben J. S. Bach's „Passacaglia" und drei „Präludien" von A. Kan[illegible], die den Fachleuten wohl bekannt sein dürften — zwei Choralphantasien „Wachet auf", ruft uns die Stimme etc., „Ein feste Burg ist unser Gott" etc. und Phantasie und Fuge B—A—C—H von **Max Reger**, einem jungen Künstler von gediegenem Wissen und Können. Die obengenannten Compositionen zwingen dem Musiker eine entschiedene, lebhafte Theilnahme ab trotz — oder vielleicht gerade wegen der vielfachen Eigenthümlichkeiten, welche aus dem stark hervortretenden Streben nach Originalität entspringen.

Jedenfalls ist die imposante Phantasie und Fuge B—A—C—H den wirkungsvollsten Meisterwerken aus der Neuzeit beizuzählen. Eine besondere Weihe erhielt das Konzert durch die Mitwirkung des Kirchenchors von St. Marien unter Leitung des Herrn Professor Th. Krause, welcher einige Chorsätze, darunter das herrliche „Ziehe Deine Schuhe aus, denn der Ort, da Du auf stehst, ist heilig" etc. (v. Th. Krause) in vollendeter Weise zu Gehör brachte.

Franz Grunicke.

Mittheilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Der 24. Jahresbericht des Königl. Konservatoriums zu Brüssel bringt einen hochinteressanten Bericht von Mr. A. Wotquenne über ein in der Bibliothek befindliches, vor 10 Jahren in Florenz erworbenes Manuskript, das 14 italienische Monodien aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts enthält. Die Sammlung besteht aus Kompositionen von Jacopo Peri, dem eigentlichen Schöpfer des „Stile rappresentativo", unter ihnen 2 Fragmente seiner „Dafne", des ersten „Dramma per musica" (Oper), dessen Text Rinuccini gedichtet hat, ferner Werke seiner Genossen Al. Striggio und Giulio Caccini.

Herr Professor B. Rollfuss, der Begründer der „Musik-Akademie für Damen" in Dresden, hat sich die rühmliche Aufgabe gestellt, das Andenken Robert Volkmann's durch Aufführung seiner Werke wieder lebendiger zu gestalten. Sein am 25. April zu diesem Zweck gegebenes Konzert brachte u. A. das Trio op. 5, Variationen op. 26 und das Konzertstück op. 42. Ein zweiter Volkmann-Abend wird für den Herbst vorbereitet. Die von Professor Rollfuss gegründete Musik-Akademie für Damen feierte im vorigen Jahre das Fest ihres 25jährigen Bestehens. Professor Rollfuss hat dieselbe von 1875 bis 1894 persönlich geleitet, sie dann aus Gesundheitsrücksichten dem langjährigen ersten Lehrer seiner Anstalt, Georg Schumann, übergeben, die Leitung der Klavier- und Ensemble-Klassen sich jedoch vorbehalten. Im März d. J. fand das 300. von Seiten der Akademie veranstaltete Konzert statt, und zwar zum Besten ihres Freistellenfonds.

Das Eichelberg'sche Konservatorium (Direktor Fritz Masbach) veranstaltete anlässlich seines zehnjährigen Bestehens zwei grosse Festaufführungen, deren erste am 20. Mai im grossen Saal des Hotels de Rome in Form eines Festkonzertes stattfand. Schüler und Schülerinnen aus den Gesangsklassen der Frau Professor Mallinger, der Hofopernsängerin Fräulein Lüdecke, des Königl. Kammersängers F. Bussé, aus den Klavierklassen des Herrn Fr. Masbach, aus den Violin- und Ensemble-Klassen und der Schauspielschule

legten beredtes Zeugnis von ihrem Können ab, und ihre Leistungen bewiesen den Ernst und die Gründlichkeit, mit welchem das Studium an dem Institute betrieben wird. — Ueber die zweite Veranstaltung, einer Opernaufführung am 31. Mai im Theater des Westens, können wir erst das nächste Mal berichten.

Vermischte Nachrichten.

Die 37. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, welche, wie schon gemeldet, vom 1.—4. Juni in Heidelberg stattfindet, hat folgendes, ungemein reichhaltiges Programm für die 5 Festkonzerte veröffentlicht, deren Leitung zum Theil der Festdirigent Prof. Dr. Ph. Wolfrum, zum Theil die verschiedenen Komponisten übernommen haben. Zur Aufführung kommen: I. Am 1. Juni, Abends in der Peterskirche: Orgelkonzert von Rheinberger und Weihnachtsmysterium von Ph. Wolfrum. II. Am 2. Juni Vorm. im Städt. Saalbau: Liszt, Bergsinfonie; S. v. Hausegger, Dionysische Fantasie f. gr. Orchester; P. Cornelius, Szene aus der Oper „Gunlöd“ (Frau Henriette Mottl aus Karlsruhe); Humperdinck, Maurische Rhapsodie für Orchester; Ed. Lalo, Violinkonzert in F-dur (Jacques Thibaud aus Paris) und Vorspiel und Schlussszene aus „Guntram“ von Rich. Strauss (Ejnar Forchhammer aus Dresden). III. Am 2. Juni Abends, im Saalbau: Kammermusik: Streichquartette von Taneieff, A-moll und Beethoven op. 127, Es-dur (das Böhmische Streichquartett Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan aus Prag), Sonate für Klavier und Violine von Oscar Posa (der Komponist und Carl Hoffmann), Lieder von L. Thuille und Rich. Strauss (Frl. Martha Beines aus Düsseldorf), H. Sommer und R. Kahn (Frl. Jeanne Blvenburg aus Frankfurt a. M.). IV. Am 3. Juni, Abends, im Saalbau: Max Schillings, sinfonischer Prolog zu „König Oedipus“, Lieder von Hugo Wolf und Liszt (Frau Noordewier-Reddingius); O. Naumann, „Junker Uebermuth“, Scherzo für Orchester; Xaver Scharwenka, Klavierkonzert No. 3 Cis-moll (der Komponist); Rich. Strauss, zwei Gesänge für tiefere Stimme mit Orchester (Prof. Joh. Messchaert); Jean Sibelius, zwei Legenden für Orchester und Richard Wagner, Kaisermarsch. V. Am 4. Juni Nachmittag 4 Uhr in der Peterskirche: Liszt, „Der Sonnenhymnus des h. Franziskus“ für Bariton-Solo, Männerchor, Orgel und Orchester (Joh. Messchaert); Max Reger, Fantasie und Fuge über B-a-c-h für Orgel (Karl Straube aus Wesel); J. S. Bach, Kantate für Bass mit Orchester- und Orgelbegleitung „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (Herr Messchaert) und Liszt, „Ungarische Krönungsmesse“ für Chor, Solostimmen (Frau Noordewier-Reddingius, Frau Iduna Walter-Choinanus, Ejnar Forchhammer u. C. Weidt), Orgel (Prof. Dr. Wolfrum), Violinsolo (K. Wendling aus Meiningen), und Orchester. Leitung: Generalmusikdirektor Felix Mottl, Karlsruhe. Den Chor bilden Bachverein und akademischer Gesangverein, unterstützt vom Liederkranz, das städtische Orchester wird verstärkt werden durch Mitglieder der Hofkapellen von Karlsruhe, Dresden und Meiningen. Am 5. Juni wird das Grossherzogliche Hoftheater in Karlsruhe anlässlich der Tonkünstler-Versammlung eine Fest-Aufführung von Berlioz' „Beatrice und Benedict“ und Felix Mottl's Tanzpoem „Pan im Busch“ veranstalten, zu der die Mitglieder des A. D. M. V. Einladungen erhalten werden. Am Abend des letzten Konserttages wird seitens der Stadt Heidelberg das Schloss beleuchtet werden. An der Spitze des Lokal-Ausschusses steht Oberbürgermeister Dr. Wilckens.

Der vor Kurzem in Leipzig verstorbene Dr. Max Abraham, der Inhaber des Peters'schen Musikverlages, hat zur Erhaltung und Erweiterung der von ihm begründeten, zur unentgeltlichen Benutzung für Musiker in Leipzig bestimmten „Musikbibliothek Peters“ ein Vermächtniss von 400000 Mark ausgesetzt.

Die Klaviervirtuosin Elise Pekschen aus Hamburg hat eine an Erfolgen reiche Tournée durch die Hauptstädte Balkan's, Algier's, Aegypten's und Tunis' beendet. Sie konzertiert jetzt in Russland und fand u. A. in Odessa, wo sie im Stadttheater mit der bekannten russischen Tragödin Jaworski zusammenwirkte, den lebhaftesten Beifall seitens des zahlreich versammelten Publikums.

Die Internationale Musik-Gesellschaft, welche Ende des Jahres 1899 gegründet wurde und deren Ziel es ist, die schon in den einzelnen Ländern vielfach abgesonderten Kreise des Musiklebens und der Musikwissenschaft zu einem grossen Weltverein zusammenzufassen, zählt jetzt bereits über 800 Mitglieder, unter denen alle Musikschriftsteller von Bedeutung, Komponisten, Musiker u. s. w. vertreten sind. In allen grösseren Städten und Ländern bestehen Ortsgruppen. Europa ist mit 17 Ländern, Deutschland allein darunter mit über 100 Orten vertreten, Amerika mit 43, ebenso sind in Afrika, Asien und Australien Gruppen. Unter den Mitgliedern zählen mehrere Staatsministerien, über 100 staatliche Anstalten, Bibliotheken, Konservatorien, Schulen, ferner private Vereinigungen, so dass die Zahl der Mitglieder auf mehrere Tausend zu bemessen ist. Für den litterarischen Verkehr der

I. M. G. dienen zwei Publikationsorgane. Die allmonatlich erscheinende „Zeitschrift" und die vierteljährlich erscheinenden „Sammelbände", die den Mitgliedern, deren Jahresbeitrag 20 Mk. beträgt, unentgeltlich geliefert werden, zu diesen wird jetzt noch ein drittes Organ, die „Beihefte" treten, welche in zwanglosen Heften erscheinen werden und zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind. Sie werden grössere Arbeiten aufnehmen, für die, 5 Druckbogen-Umfang übersteigend, in den „Sammelbänden" kein Raum ist. Das früher begründete Unternehmen „Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von Deutschen Hochschulen", geht in den „Beiheften" auf. Sie werden zu ganz mässigen Preisen den Mitgliedern portofrei übersandt. — Der soeben erschienene 7. „Sammelband" (April—Juni) zeichnet sich wieder durch ungemein fesselnden Inhalt aus. Dr. H. Abert veröffentlicht einen bisher ungedruckten Brief des Michael Psellus über die Musik. Psellus lebte im 11. Jahrhundert, war Staatsrat unter fünf Kaisern in Konstantinopel und das Haupt der byzantinischen Akademie. Von W. Barclay Squire wird eine Sammlung alter Gesänge des 15. Jahrhunderts beschrieben und in der alten Notenschrift veröffentlicht. Dr. Johannes Wolf liefert eine bio-bibliographische Studie über Joh. Rudolph Ahle und Max Schwarz eine solche über Johann Christian Bach, den jüngsten Sohne Joh. Seb. Bach's.

Bücher und Musikalien.

Paul Kuczynski: Des Rodensteiners Ritt zum Mond. Dichtung von J. V. von Scheffel, für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester.

A. Deneke, Berlin.

Der Rodensteiner ist in Person durch das Tenor-Solo eingeführt. Um dessen Trunkseligkeit sowie Scheffel's eignen Humor, mit dem er den Exmenschen Carowe, den im Muskateller aufgegangenen Menschen, das graue Elend seufzen lässt, musikalisch anschaulich wiedergeben zu können, fehlte es Kuczynski an der Erfindungsgabe, die die hierfür völlig entsprechenden Tongestalten hervorbringt. Anfang und Schluss, der Ritt zum Monde und das Loblied auf Alt-Heidelberg, sind dagegen mit gewinnender Wärme ausgeführt.

Carl Steinhauer, op. 59. „Meine Göttin", von Wolfgang von Goethe für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester.

B. vom Ende's Verlag, Köln a. Rhein.

Goethe's Feier der Phantasie und ihrer Schwester der Hoffnung, hat Steinhauer schlecht und recht, wie ein tüchtiger Chorvereinsdirigent, der die Technik des in Betracht kommenden Tonsatzes genau kennt und sie so zu verwenden weiss, dass sich das hier Angewonnene dem Wohlgefallen der Ausführenden empfiehlt, in Musik gesetzt. Wenn die Phantasie zum ersten Male in der Dichtkunst genannt wird, so erscheint sie durch Sopran und Tenor in höchster Lage gebührend bezeichnet. Ihre Verbindung mit dem Menschen als Gattin preisen die gleichen Stimmen, in Oktaven gehend, von den anderen begleitet; der Hoffnung ist zum Schluss ein längerer, mannigfaltige Beugungen der Wortauffassung enthaltender Satz gewidmet. An solchen Stellen hat die Musik etwas von odenartigem Schwung — nur etwas, denn ganz reicht die Phantasie des Musikers nicht aus, um die sie feiernden Worte des Dichters in einer erhöhten Sprache der Töne wiederzugeben. Dadurch, dass der Komponist, mit einer Ausnahme, jeder Strophe einen besonderen musikalischen Abschnitt widmet, hat der musikalische Aufbau etwas Kleinliches, Mosaikartiges bekommen, im grösseren Zuge hätte es sich dargestellt, wenn alle Beziehungen der Strophen zu einander und ihre Zusammenhänge ausgenützt und zu längeren Episoden gestaltet worden wären. Durch solche Ausnützung würde sich auch der in der Dichtung enthaltene scheinbare Zwiespalt am Schluss, wo durch die Anrufung der älteren Schwester der Phantasie, der Hoffnung, anstatt einer Göttin zwei gefeiert werden, in eine Einheit haben verwandeln lassen.

Ernst Heuser, op. 39. Deutsche Sänger am Missouri. Text von Conrad Nies für Männerchor, Soli, Orchester und Orgel ad libitum.

B. vom Ende's Verlag, Köln a. Rhein.

Deutsche haben sich am Missouri zusammengefunden und gedenken beim Rheinwein in Liedern ihrer Heimath. Aus dem Chore heben sich Einzelne ab. Der Eine singt nach alter Volksweise vom Lieb an der Isar, der Andere gedenkt seiner Mutter am Rhein und der Dritte der begrabenen Freiheit im Schwarzwald. Die Heimatsseligkeit lässt alle auf Deutschlands Glück singen und trinken. Wie ein Gruss klingt aus dem Orchester die Melodie „Deutschland über Alles." Nies' Gedicht ist flüssige Versifikation nachzurühmen, eigentlich poetisch ist die Sprache allerdings nicht, im Grunde genommen ist sie nur gereimte Prosa. Heuser's Tonsprache dagegen hat den höheren Schwung, den die Wortsprache vermissen lässt, die häufig wiederkehrenden Rhythmen und geben jener das Gepräge männlich froher Strammheit. Gleich beim Einsatz des Chores fesselt eine schön sich aufwärts schwingende Violinstimme, ebenso fesseln im Verlauf des Stücks das Auftauchen selbständiger

Phrasen im Orchester und die Durchführung des Motivs, auf dem die Sänger die Melodie voll deutschen Schalles anstimmen. Der zweite und dritte Sänger werden durch die gleichen Motive eingeführt, aus welchem Grunde Heuser dem ersten die gleiche motivische Einführung versagt hat, kann Ref. sich nicht erklären. Verbindungen der Solostimmen miteinander oder mit dem Chor hat Heuser unterlassen, einem thematischen Aufbau im grossen Stile ist er somit aus dem Wege gegangen und die Schlussworte des Gedichts laden doch geradezu ein, die Stimmen der verschiedenen betheiligten Gesangskräfte zu verflechten.

Benno Horwitz.

Arthur Seybold, op. 81. Vier Vortragsstücke für Violine und Piano (1. Lage). Heft I: Träumerei. Ländler. Heft II: Süsses Erinnern. Begegnung.

Hugo Thiemer, Hamburg.

Das I. Heft dieser Vortragsstücke ist entschieden besser als das II. In der 1. Lage leicht spielbar, ist die einfache erste Melodie „Träumerei“ genannt, durch eine geschickte volltönende Klavierbegleitung sehr wirksam geworden. No. 2 „Ländler“, der uns an keinen geringen Meister, nämlich an Franz Schubert erinnert, hat dieselben guten Eigenschaften.

Arthur Seybold, op. 81. „Im Mai“. Leichte Phantasie für Violine (1. Lage) und Piano.

Hugo Thiemer, Hamburg.

In dieser Phantasie erklingen mehrere bei unseren lieben Kleinen sehr beliebte Volkslieder hintereinander, darunter „Im Wald und auf der Haide“, „Fahret hin“ u. s. w. Zu dem einen der Lieder ist eine ganz wirksame Variation vorhanden. Das Musikstück ist dankbar und fliessend und wird gewiss bald seine Liebhaber finden.

Dagobert Löwenthal.

Eugen Segnitz: Carl Reinecke.

Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Ein liebenswürdiges Buch, das uns den greisen Künstler, der immer noch mit jugendlich künstlerischer Begeisterung seines Amtes im Dienste der Muse waltet, in seinem Lebens- und Entwicklungsgange schildert, mit objektivem Blick sein Wirken und Schaffen, seine Stellung in der Kunstwelt, sein schöpferisches Walten beleuchtet, frisch und lebendig geschrieben und so den vielen Verehrern des in seinem 77. Lebensjahre stehenden Meisters und seiner vielen sinnigen Schöpfungen ein hochwillkommenes Geschenk bietend. Das Werkchen ist mit einem trefflichen Bilde des Künstlers geschmückt.

Bernhard Kothe: Abriss der Musikgeschichte. Siebente Auflage.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Kürze und Gemeinverständlichkeit der Darstellung in Kothe's Werk haben es zu einem der beliebtesten Bücher unter den verschiedenen Kompendien der Musikgeschichte gemacht, die siebente Auflage ist ein sprechender Beweis dafür. Auch der reiche und wohl gelungene Bilderschmuck, der in dieser neuesten Auflage noch eine Bereicherung von Künstlern der Gegenwart erfahren hat, ist eine anziehende Beigabe für das musikliebende Laienpublikum. Dass der Historiker selbst manche kleine Ausstellungen hat und je nach seinem Standpunkt hier etwas vertiefter gewünscht, an anderer Stelle Kürzungen vorgenommen hätte, ist bei solch gedrängter Zusammenstellung fast selbstverständlich, wünschenswerth wäre es jedoch in jedem Fall gewesen, wenn der Bearbeiter der Neuauflage F. G. Jansen auf die Resultate mancher neuesten Forschungen mehr Bedacht genommen hätte und verschiedene Unrichtigkeiten ausgemerzt. Sehr zu loben an dem Werke ist die von früher beibehaltene übersichtliche Gruppierung des Stoffes, die nach dem allgemeinen Umriss der Entwicklungsgeschichte der Musik gegebenen Einzelabschnitte wie z. B. „Zur Geschichte des Klavierbaues und des Klavierspieles“, „Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes“, „Zur Geschichte des Orgelbaues und des Orgelspiels“ u. s. w. Auch die Beilagen zur Neumenschrift und die Notenbeispiele sind dankenswerthe Ergänzungen.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a) Bücher.

George Hepworth: Das B. A. C. H. in Joh. Seb. Bach's „Kunst der Fuge“.

Edmund Stoll, Leipzig.

Franz Emerich: Der Kunst-Gesang in Deutschland.

Verlagsgesellschaft „Harmonie“, Berlin.

Karl Heuser: „Wie spiele ich am besten Klavier?“

Feodor Reinboth, Leipzig.

Edmundo Georgi: Guia de pianista.

Carlos F. Lopez, Chile.

Dr. H. Thoden van Velzen: Aesthetische Betrachtungen.

Hermann Beeke, Leipzig.

b) Musikalien.

Pius Köhler, op. 24. Theoretisch praktische Vorschule für den Unterricht im Violinspiel.

Edmund Stoll, Leipzig.

R. O. de Böcker: Berceuse pour Violon ou Violoncelle et Piano.

Ludwig Hess: Sieben Lieder.

Carl Ohnesorg, op. 30. Drei Lieder.

— op. 32. Romanze für die Violine.

P. Neldner, Riga.

W. v. Baussnern: Dürer in Venedig. Daraus einzeln: Gavotte (1. Akt). Vorspiel zum 3. Akt.

Felix Weingartner, op. 31. Vier Lieder.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Max Reger: Zwei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Orgel.

op. 50. Zwei Romanzen für Violine mit Begleitung von kleinem Orchester.

Gustav Lazarus, op. 56. Sonate für Violoncello und Klavier.

— op. 57. Acht Kinderlieder für eine Singstimme.

Alexander Ritter: Tonstück für Viola alta und Klavier. Nachgelassenes Werk.

Joseph Aibl, München.

Heinrich Germer: Akademische Ausgabe klassischer Pianoforte-Werke für den Unterricht. Obere Mittelstufe. 33 Einzelhefte.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Leichte Vortragsstücke für die Violine (1. Lage).

Reinhold Jockisch, op. 5. 4 Vortragsstücke. Heft I. Pr. 2 Mk.

C. F. W. Siegel, Leipzig.

Arthur Seybold, op. 82. „Aller Anfang ist schwer." 9 kleine Stücke. Pr. 1 Mk.

N. Simrock, Berlin.

Johannes Palaschko, op. 26. Fünf leichte Stücke. No. 1 „Melodie". Pr. 1 Mk.

Fr. Kistner, Leipzig.

Moritz Hauptmann, op. 10. Drei leichte Sonatinen. Herausgegeben von Adolf Becker. Pr. 1,30 Mk.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vereine.

Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Wir theilen unseren Mitgliedern mit, dass in Bonn eine neue Musikgruppe gegründet worden ist. Vorsitzende Frl. Mathilde Bruch.

Ueber den Verlauf der General-Versammlung in Bonn erfolgt ein ausführlicher Bericht in der nächsten Nummer.

I. A. Sophie Henkel.

Briefkasten.

Abonnent in C. Warum anonym? Ich hatte um offene Meinungsäusserungen gebeten. Uebrigens sind Sie im Irrthum, dass die frag. Artikel den Raum für andere Aufsätze schmälern. Die Zeitung hat statt der früheren 12 jetzt regelmässig 16 Seiten Umfang, und die Konzertberichte sind ebenso regelmässig aufgenommen, wie früher. Ueber auswärtige reisende Künstler ist im „Kl. L." nie berichtet worden. Ferner ist bei den „Empfehlenswerthen Musikstücken" der Preis stets angegeben, wovon Sie sich leicht überzeugen können, und sollte er bei einem einzelnen Stück ausnahmsweise gefehlt haben, so ist es mir selbst nicht möglich gewesen, ihn zu ermitteln.

Druckfehler-Berichtigung. Im Meinungsaustausch ist in der Antwort von V. Kotschedoff No. 10, S. 167, Z. 24 vom Schluss statt „Das Lesen sowohl, wie das Arbeiten" zu lesen: „Das Lernen sowohl, wie das Arbeiten".

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslau r.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3931) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 12. | **Berlin, 15. Juni 1901.** | **XXIV. Jahrgang.**

Professor Oskar Raif.

Ein Erinnerungsblatt von Ada Wright.

(Autorisierte Uebersetzung von Käthe Ulrich.)

Im Jahre 1847 zu Zwolle in Holland ward Oskar Raif als der Sohn eines hochgeachteten niederländischen Musikers geboren. Seine Mutter war Schweizerin, seine Vorfahren väterlicherseits ursprünglich persischer Abkunft, war doch, viele Geschlechter zurückgerechnet, ein Raïf nach den holländischen Staaten ausgewandert. Zweifellos verdankte er dieser Stammesvereinigung, aus welcher er hervorging, viel von der Vielseitigkeit seines Genies und dem grossen Umfang seiner Fähigkeiten.

In früher Kindheit zeigte sich ein ungewöhnliches Zeichentalent bei ihm, und man schickte ihn, nachdem er die Schule verlassen, nach



München, um sich dort in dieser Kunst zu vervollkommnen. Als Kaulbach, der wohlbekannte Künstler jener Zeit, die Zeichnungen des jungen Holländers sah, prophezeite er ihm eine grosse Zukunft, sodass Oskar Raif die Malkunst als künftigen Lebensberuf studierte. Eine zufällige Begegnung mit Hans von Bülow gab seinem Lebenslauf eine andere Richtung. Der grosse Musiker hörte ihn spielen, erklärte, er könnte einer der grössten Pianisten der Gegenwart werden, und bot sich ihm selber als Lehrer an, worauf der junge Maler sich mit schnellem Entschluss entschied, Pianist zu werden. Durch eine Reihe zusammenwirkender Umstände ward er

nicht Bülow's, sondern Tausig's Schüler. Von diesem Letzteren, für dessen ausübende Fähigkeiten er stets die tiefste Bewunderung bewahrte, über nahm er wenig oder nichts für seine eigene Lehrweise, und als nach kaum dreijährigem Studium Tausig starb, setzte er seine Studien ohne Lehrer fort und entwarf sich, unbeeinflusst durch andere, seine eigene künstlerische Methode, die seinen Ruhm als grosser Lehrer begründete.

Im Jahre 1875 ward er als Lehrer an der Berliner Hochschule angestellt, 188[illegible] zum königlichen Professor der Musik ernannt.

Nach einer kurzen, doch sehr erfolgreichen Laufbahn als Pianist auf dem Kontinent und in England verzichtete Prof. Raif auf die Erfolge des öffentlichen Lebens, um sich völlig dem Lehrfach zu widmen, und aus dieser Zurückgezogenheit vermochten weder die ihm wiederholt erwiesenen lockenden Anerbietungen Englands, Amerikas und Deutschlands, noch die beständigen Ueberredungen seiner Freunde und Schüler ihn jemals herauszubringen. Nur kurz vor seinem Tode — und zwar zumeist auf Drängen seiner Schüler — nahm er sein Spielen wieder auf, obwohl ungern, und beklagte oft die unvermeidlichen Störungen seines Privatlebens und seiner Arbeit, nicht zum wenigsten der ihm unliebsamen Oeffentlichkeit, die eintreten musste, sollte er auf die ihm gemachten Anerbietungen eingehen und nochmals in die Welt als Virtuose heraustreten. Dieses noch unbestimmte Vornehmen ward durch seinen vorzeitigen Tod zerstört, und so kommt es, dass ausser dem unmittelbaren Kreise seiner Freunde und Schüler nur wenige mit seinen ausübenden Fähigkeiten bekannt geworden sind.

Keiner aber, der es gehört, wird wahrlich je sein Spiel vergessen! Einzig war es in der auserlesenen Reinheit des Stils, in seiner Poesie und seinem eigenartigen singenden Ton, durch den es sich vor dem Spiel aller anderen Pianisten auszeichnete. Dr. Leopold Schmidt sagt in einem fesselnden Artikel über pianistische Erfolge der Gegenwart (Berliner Tageblatt, 10. Februar 1899), in dem er über das Spiel eines wohlbekannten Pianisten berichtet:

„Ferner vermisste ich das, was mir immer als das Schönste und Wichtigste im Anschlag erschienen ist, jenes „Singen", das durch die Art der Berührung und der Bindung der Tasten erzeugt wird. Rubinstein besass diese Kunst in hohem Grade, unter den Neueren vor allen Oskar Raif und Alfred Grünfeld."

Die Eigenart seines Spiels machte ihn zum unvergleichlichen Interpreten von Mozart, unnachahmlich war er auch als Chopin- und Brahms-Spieler. Die Mazurkas, Präludien, Etüden u. s. w. des ersteren und die Klavierstücke des letzteren, sowie auch die Lieder von Mendelssohn wurden zu unvergesslichen Gedichten unter seinen Händen.

Als Komponist war Prof. Raif nicht fruchtbar, doch hat er einige Werke von grosser Schönheit hinterlassen. Als Lehrer war er einzig, er verband die Fähigkeit logischer Denkart mit glänzender Treffsicherheit der Ausdrucksweise, scharfer Menschenkenntniss, wunderbarer Geduld und Selbstbeherrschung. Das Geheimniss seines Erfolges als Lehrer lag darin, dass er stets das Resultat auf die Ursache zurückführte, keine Regel aufstellte, für die er nicht logische Begründung und Ergebniss entwickeln konnte, und nie einen Fehler verbesserte, ohne gleichzeitig das praktische Heilmittel anzugeben. Er gab seinen Schülern lebende Grundsätze, nicht leere Vorschriften, besass er doch alle geistigen und moralischen Eigenschaften, die den grossen Lehrmeister ausmachen. Immer sich gleich bleibend, ohne Bevorzugung, begeisterte seine eigene intensive Energie sogar die Trägen, ihr Bestes zu thun, und Viele, die zu ihm als augenscheinlich hoffnungslose Taugenichtse kamen, verliessen ihn als Menschen mit ernstem Lebensziel. In seinem Musikzimmer athmete man eine Athmosphäre von ruhiger, freudiger, konzentrierter Arbeit, hier blieb weder für die Kleinlichkeit der äusseren Welt, noch für fieberhaften persönlichen Ehrgeiz Raum. Nicht allein als Meister seinen Schülern gegenüber, sondern auch als Freund und Berather war sein Einfluss zum Guten in seinen zahlreich besuchten Klassen unberechenbar. In jeder Jahreszeit, bei jedem Wetter fand ihn nach gethaner Wochenarbeit der Sonnabendnachmittag an der Spitze einer Schülerschaar, den nahen Wald bei Berlin durchstreifend. Und da, wo man Rast machte und Labung fand, verwandelte sich der strenge Lehrmeister in den fröhlichen Kameraden. Da sass er an der Spitze der langen Tafel, rings um sich seine Schülerschaar, ab und zu in ihren Frohsinn mit einem treffenden Witz einstimmend, oder den athemlos Lauschenden in seiner klaren, bildlichen Weise eine dunkle wissenschaftliche Frage beleuchtend, — umschloss doch sein Unterricht ausser dem Felde der Musik einen weiten Umkreis und sein Schüler zu heissen, bedeutete gleichzeitig au courant der neusten Ereignisse in Welt und Wissenschaft gehalten zu werden.

Als Künstler zeichneten ihn hohes Zielbewusstsein, gänzliche Gleichgültigkeit gegen persönlichen Ruhm und unbestechbare Ehrlichkeit aus. Immer sich selber getreu, um jeden Preis, galt ihm die Meinung der Welt als nichtig. Er besass eine wunderbare Fähigkeit, seinen Weg zu gehen, unbehindert und unbeeinflusst von kleinlichem Widerspruch oder dem Unvermögen, seine Ziele zu begreifen, dem solch' ein Mann nicht wohl entgehen konnte. Alles, was irgend an Kriecherei streifte, verabscheute er und Empfänglichkeit für Schmeichelei war diejenige Schwäche, welche er am wenigsten bei anderen zu dulden vermochte.

Als Mensch war er die lebendige Widerlegung der Behauptung, dass Künstlerthum und schwacher, haltloser Charakter eins seien. Die Triebfeder seines Lebens war leidenschaftliche Hingabe an sein Heim und an seine Arbeit. Ersteres wird denen, die bevorzugt waren, es zu kennen, als ein verwirklichtes Ideal unvergesslich bleiben, und die Hingabe an seine Arbeit beweist am besten die Thatsache, dass der Tag, an dem ihn verhängnissvolle Krankheit niederwarf, der erste in fünfundzwanzig Jahren war, an dem er unter seinen Schülern fehlte. Der vielseitige Künstler war auch ein geborener Gelehrter, dessen selbstständige Forschungen ihm die Freundschaft und Mitarbeit von Helmholtz gewannen. Noch kurz vor seinem Heimgang schrieb Prof. Raif eine wissenschaftliche Abhandlung, hauptsächlich über Tonschwingungen, welche die Aufmerksamkeit von Professor Stumpf (Nachfolger von Helmholtz am Berliner Laboratorium) erregte. Nur schwer gelang es, diesen grossen Naturforscher davon zu überzeugen, dass dieselbe aus der Feder eines Musikers geflossen, er erklärte sie für ein „epochemachendes Werk“, und wäre nicht der Tod dazwischen getreten, so hätte auf Bitten des Professors Stumpf der Professor der Musik dieses Werk in einer Reihe von Vorträgen an der Berliner Universität der gelehrten Welt dargelegt.

Wahrlich, eine verschwenderisch begabte Natur! Alles, was er unternahm, sei es in Kunst oder Wissenschaft, gelang ihm vortrefflich. Sein Geist arbeitete mit einer Konzentration und Schnelligkeit, die ihn befähigten, in wenigen Mussestunden das zu vollbringen, was für andere ein Tagewerk gewesen. Er besass eben in hervorragendem Masse das, was Carlyle für das Wahrzeichen des Genius hält „unbegrenzte Fähigkeit, sich Mühe zu geben.“ Die jeweilige Beschäftigung nahm ihn auch völlig hin, ob dieselbe nun in der Wiedergabe einer Komposition, im Ausarbeiten einer wissenschaftlichen Frage, oder im Erfinden eines guten Witzes und launiger Satire bestand.

Letzteres betrieb er mit knabenhaftem Eifer, denn einer seiner Hauptcharakterzüge war steter Sinn für Humor. Bei einem allwöchentlichen Zusammenkommen vertrauter Freunde (Gelehrte, Ingenieure, berühmte Baumeister) war er stets der Anführer bei lustigen Streichen, und bei solchen Gelegenheiten oder in stiller Betrachtung der Natur, die er leidenschaftlich liebte, war er stets im Stande, das Joch seiner anstrengenden Arbeit abzuwerfen. Malen, gelehrtes Forschen und Bergsteigen, das war Erholung für ihn!

Allsommerlich suchte er Ruhe und Erfrischung in der Abgeschiedenheit der Hochalpen, wo er als kühner Bergsteiger wohlbekannt war. Ein Schüler, der ihn auf solch' einsamem Ausflug begleitete, erzählt, dass der bekannte Schweizer Führer Thomas den Musiker mit heller Freude begrüsste, und ihn als Bergsteiger „so gut wie unsereiner“ pries. Er war ein eifriges Mitglied des Deutsch-Oesterreichischen Alpenvereins und gehörte dem Centralvorstand in Berlin an.

Doch auch in den so sehr nöthigen Ferien feierte dieser unermüdliche Arbeiter nicht. Bestieg der Professor die Gipfel, sammelte sich die sogenannte Raifkolonie unten im Thal, um unter seiner Leitung zu studieren. Sie setzte sich aus Künstlern und Schülern verschiedener Nationen zusammen, die mit ihren Pianinos die Gasthäuser und Wohnungen des kleinen Städtchens Wesen bezogen und aller Beschreibung nach eine sehr originelle Ansiedelung bildeten.

Brahms, der im Sommer 1889 mit Prof. Raif dort zusammen war, amüsierte und erfreute dieses auch sehr. Er interessierte sich lebhaft für diese Studierenden, deren Uebungsgetön ihn an allen Richtungen des Thales traf. Fragte man ihn nach dem Ziel seiner ihm lieben, einsamen Morgenwanderungen, pflegte er zu antworten: „O, ich besuchte meine Balladen und das Chopin-Konzert“, oder „heute kam ich bis zu meinem eigenen Konzert“ u. s. w., je nachdem. Gingen die Ferien zur Neige, so zerstreute sich die kleine Schaar über zwei Kontinente, indem sie zu ihrer Arbeit, sei es nun Spiel oder Unterricht, zurückkehrte. Der Professor wandte sich wieder seinem Berliner Arbeitskreis zu.

Die Krankheit, welche bei einem minderwerthigen Manne die Energie gehemmt, das Gedächtniss geschwächt haben würde, schien nur seinen Drang nach Arbeit zu steigern, nach Arbeit für sein vielgeliebtes Heim. Er verharrte auf seinem Posten bis an's Ende, seine Leistungskraft unbeeinträchtigt, die ruhige Heiterkeit seines Wesens von körperlicher Schwäche unumwölkt.

Es soll dieser Nachruf keine Lebensbeschreibung sein, nur die unvollkommene Skizze der Laufbahn eines grossen Mannes, entworfen von einer, die bevorzugt war, während vieler Jahre mit ihm zu arbeiten — einer Laufbahn, im Höhepunkt ihrer Vollkraft und Blüthe gerade da abgeschnitten, wo die volle Ernte ihrer Wirksamkeit nach jeder Richtung hin zu erwarten gewesen wäre. Ein Mann, geliebt und geschätzt von allen, die ihn kannten und tief betrauert von Hunderten verschiedener Nationen, einer, von dem man wahrlich sagen kann: „Er ruht von seiner Arbeit, und seine Werke folgen ihm nach.“

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

XII. Staatsprüfungen für Organisten in Württemberg.

Von

Professor Heinrich Lang.

Dass es für die pekuniäre und sociale Stellung der wahren Berufsmusiker und für die ursprüngliche Weiterentwickelung unserer herrlichen Kunst wie für die volle Entfaltung ihrer volksbildenden Kräfte von hohem Werthe wäre, wenn die Begabten nach gründlichen Studien Gelegenheit hätten, durch Ablegung offizieller Prüfungen eine staatliche Anerkennung als Künstler und Lehrer ihres Faches zu erwerben, steht auch mir unzweifelhaft fest. Man kann dieser Ansicht sein, ohne darum zu wünschen, dass die Staatsomnipotenz die Kunstpflege als solche beaufsichtigend und regierend unter ihre Fittiche nehme, was wohl kaum dem Wesen der Kunst entspräche, also auch nicht zu deren wahrem Heile ausschlüge.

Für erstrebenswerth und mit der Zeit erreichbar halte ich vor Allem Errichtung von staatlich bestellten Sachverständigen-Kommissionen, bei welchen in der von Herrn Professor Dr. Klauwell vorgeschlagenen Art zunächst Zeugnisse über Qualifikation für den musikalischen Elementarunterricht durch Examina zu erlangen wären.

Was höhere Stufen der Kunstpflege anbetrifft, so werden Prüfungen hierüber jedenfalls nur mit Spezialisierung auf einzelne Zweige musikalischer Bethätigung einzurichten sein, so z. B. eine Organisten- und Musiklehrerprüfung, — die Einrichtung in Sachsen, die in Baden bereits Nachahmung gefunden hat, halte ich für trefflich, — oder eine Prüfung für den höheren Orchesterdienst. Ich möchte aber wünschen, dass der Weg zur Erlangung des bei den Prüfungen zu fordernden Kenntnisstandes dem Einzelnen überlassen bleibe. Die von Herrn Dr. Göhler empfohlene Einrichtung von Musiklehrerseminaren hat gewiss Vieles für sich, aber ist nicht zu fürchten, dass in solchen geschlossenen Anstalten gerade die Begabtesten unnöthig aufgehalten werden? Die Trennung der Orchesterschulen von den Musiklehrerseminarien dürfte auch ihre bedenkliche Schattenseite haben. Es möchte schwierig sein, jenen zu lebendiger Frequenz zu verhelfen, zumal selbst ein grosser Instrumentalvirtuose mit seinem Gehalt als Orchestermitglied ohne Lehrthätigkeit nur unter ausnahmsweise günstigen Verhältnissen bestehen kann.

Sicherlich werden sich die gedachten Staatsprüfungen um so eher und um so zweckmässiger einrichten lassen, je mehr es gelingt, die staatlichen Behörden für die Aufgabe unserer Konservatorien zu interessieren und diesen Anstalten den Charakter staatlicher Institute zu gewinnen.

Vielleicht dürfte es, wenn auch scheinbar dem Titel Ihres geschätzten Blattes „Klavier"-Lehrer nicht ganz entsprechend, so doch durch den Bezug auf die in Rede stehende Frage zu entschuldigen sein, wenn ich noch kurz mittheile, wie die betreffenden Verhältnisse in Württemberg auf dem mir zunächst liegenden Gebiet der Orgel- und Kirchenmusik sind. Als von Staatswegen eingerichtete Prüfung besteht hier bis jetzt eben nur die mit den Schullehrerdienstprüfungen obligatorisch verbundene Prüfung in Orgelspiel, Gesang, Violinspiel, sowie Orgelkunde und Harmonielehre (die beiden letztgenannten Fächer sind seit einigen Jahren im zweiten Examen nur fakultative Fächer). Das erste Dienstexamen wird vor Austritt aus dem Lehrerseminar am Orte desselben gemacht, dem zweiten, das in Stuttgart abgehalten wird, pflegen sich die unständig verwendeten Lehrer 5—8 Jahre nach Erstehung des ersten zu unterziehen und damit die Anwartschaft auf ständige Anstellung als Lehrer und Organisten zu erhalten. Die musikalischen Aufgaben in diesem Examen bestehen im Tonsatz in Ausarbeitung eines vierstimmigen Satzes (Harmonisierung einer den Prüflingen vorher unbekannten Choralmelodie oder Aussetzung eines bezifferten Basses) sowie einer vierstimmigen Modulation und eventuell schriftlicher Behandlung einer Orgelbaufrage. In Orgelspiel, Gesang und Violinspiel zunächst im Vortrag einer vom Examinator aus dem 211 Nummern umfassenden landeskirchlichen Choralbuch vorgelegten Melodie, wozu für die Orgel noch die Ausführung eines eingeübten Stückes, fakultativ freies Modulieren und Präludieren hinzukommt. So einfach sich diese Aufgaben ansehen, so ist doch seit lange die Prüfung so gehandhabt worden, dass auch den zu künstlerischen Leistungen Vorgeschrittenen Gelegenheit zu Darlegungen ihres Könnens gegeben war, und es wurden speziell im Orgelspiel die besten Noten für derartige Leistungen, wie sie hin und wieder vorkommen, reserviert. Es kann deshalb ganz wohl der Inhaber einer solchen guten Note bei Bewerbung um eine bessere Organistenstelle auf sein Dienstexamensattest verweisen, zumal in demselben die Musikzeugnisse spezialisiert zum Ausdruck gelangen. Aber freilich, dass diese Organistenprüfung nur innerhalb der allgemeinen Lehrerdienstprüfung zu erstehen und innerhalb derselben obligatorisch ist auch für die musikalisch minderbegabten Examinanden, hat von jeher den Charakter dieser Musikprüfung als einer Fachprüfung zurücktreten lassen. Es haben sich darum Lehrer, die sich um besser dotierte Organistenstellen melden wollten, immer veranlasst gesehen, ausser ihrem Dienstprüfungszeugnis noch andere Belege über erfolgreiches Weiterstudium beizubringen. Solche Belege werden künftig noch begehrter sein

als bisher, wenn, wie zu hoffen steht, die von der Oberkirchenbehörde empfohlene besondere Honorierung des Organistendienstes bei den Gemeinden mehr und mehr in Aufnahme kommt. Andererseits ist das Streben einer einflussreichen Lehrerpartei darauf gerichtet, dass die obligatorische Verpflichtung der Lehrer zur Uebernahme des kirchlichen Organistendienstes aufgehoben werde, womit dann wohl auch die Prüfung im Orgelspiel bei der Lehrerdienstprüfung zu einer mehr fakultativen herabsinken könnte. Ich halte sehr wohl für möglich, dass unter dem Einfluss genannter Momente die Entwicklung der Dinge auf einen Punkt hintreibt, auf dem die Kirche sich in die Notwendigkeit versetzt sieht, unter Mitwirkung staatlicher Organe besondere Organistenprüfungen einzurichten, die dann natürlich nicht auf Angehörige des Volksschullehrerstandes zu beschränken wären, zumal jetzt schon die hervorragendsten Organistenposten mit Fachmusikern besetzt werden. Solche Organistenprüfungen würden dann sicherlich dazu beitragen, die Frage der staatlichen Prüfung für andere Zweige unserer Kunst in Fluss zu erhalten.

Weitere zustimmende Schreiben zur Frage der Staatsprüfung gingen der Redaktion zu von den Herren und Damen:

Tonkünstler J. Ehrhart, Mühlhausen.
Musiklehrer G. Hamann, Wilhelmshaven.
Musikdirektor Blumenthal, Frankfurt a. O.
Musikdirektor H. Diercks, Plön.
Musikdirektor Ed. Kreuzhage, Witten a. R.
Musikdirektor Rothkegel, Neisse.
Musikdirektor O. Poppe, Emmerich.
Direktor C. dal Grande, Freiburg i. Baden.
Organist P. Göhler, Salzwedel.
Organist E. Hoeer, Spandau.
Organist R. Winter, Chemnitz.
Domorganist E. Dieckmann, Verden a. d. Aller.
Musikdirektor R. Hasse, Coethen.
Professor Reinhold Becker, Dresden.
Musikdirektor Bartmuss, Dessau.
Musiklehrerin A. Römer, Ulm.
Musiklehrerin M. Ba..ewski, Berlin.
Direktor A. Goldmann, Grünberg i. Schl.
Musiklehrerin H. Post, Johannisburg.

Das 78. Niederrheinische Musikfest in Köln.

Am 26., 27. und 28. Mai.

Das 78. Niederrheinische Musikfest, welches in den Pfingsttagen in Köln unter Professor Dr. Franz Wüllner's Leitung stattfand, hatte auch diesmal wieder seine alte Anziehungskraft bewährt und die prächtigen Räume des Gürzenich alle drei Tage mit einem hörlustigen und begeisterungsfrohen Publikum gefüllt. Die Niederrheinischen Musikfeste gehören zu den ältesten Veranstaltungen dieser Gattung. England war mit seinen Händel-Festen schon im 18. Jahrhundert vorangegangen, in Deutschland waren Frankenhausen und Hamburg die ersten Nachfolger; im Jahre 1817 fand dann zu Düsseldorf unter Leitung von Musikdirektor J. Schornstein das 1. Niederrheinische Musikfest statt, welches dem Andenken Haydn's gewidmet war und seine beiden Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten" zur Aufführung brachte. Seitdem haben sich die Feste des Niederrheinischen Verbandes, zu welchem ausser Düsseldorf die Städte Köln, Aachen, Elberfeld gehörten (letztere ist seitdem ausgetreten), in fast ununterbrochener Reihe jedes Jahr wiederholt, sie bilden einen Hauptfaktor im Musikleben der Rheinlande und besitzen eine unversiegliche Anziehungskraft für das grosse musikgebildete Publikum. — Bei Aufstellung des diesjährigen Programmes hatte man mit rückschauendem Blick dem Tonheros, welcher dem 19. geschiedenen Jahrhundert die Richtung und das Gepräge geliehen, eine besondere Huldigung gebracht. An der Grenzscheide des beginnenden Jahrhunderts war Beethoven's Gestirn aufgeleuchtet, und seine Strahlen entzündeten ein neues ungeahntes Kunstschaffen, sein Riesengeist durchdrang allmählich das ganze Gebiet des menschlichen Empfindungslebens und bannte es in seine gewaltigen Tonwerke, alle Entwickelungskeime, die in den Werken seiner Vorgänger schlummerten, wurden durch ihn zu kühnster und überraschendster Entfaltung gebracht. So war denn jetzt, wo sein Jahrhundert zur Rüste gegangen, das Programm des ersten Tages ganz seinem Genius gewidmet, es brachte drei seiner Monumentalwerke aus seiner letzten reifsten Schaffensperiode: Die Ouverture zur „Weihe des Hauses", die „Missa solemnis" und die „Neunte Sinfonie". Zur Ausführung dieser grandiosen Schöpfungen war ein stattliches Aufgebot von Kräften unter Wüllner's Stab vereinigt, ein Chor von ca. 500 Stimmen, ein Orchester mit ca. 150 Spielern besetzt, denen sich eine Schaar auserlesener Solisten gesellte, die an den folgenden Tagen dann erst Gelegenheit finden sollten, ihre vollen künstlerischen Kräfte zu entfalten. Im Mittelpunkt der Künstlerschaar und des Interesses stand der an der Schwelle des Greisenalters stehende Dirigent, Professor Dr. Franz Wüllner, der mit jugendlicher Kraft und Begeisterung während der ganzen drei Tage den Taktstock führte und mit bewunderungswürdiger Frische seine Schaaren von Sieg zu Sieg führte. Seine Aufführung der 9. Sinfonie war eine Glanz-

leistung, der Jubel des Publikums unbeschreiblich. — Die Programme der nächsten Tage brachten in wechselnder Folge klassische und moderne Tonwerke; der Altmeister Bach war mit seiner wundervollen Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" vertreten von Gluck kam „Iphigenien's Klage um Orest" zu Gehör, Schubert war mit seiner grossen „C-dur-Sinfonie", Schumann mit dem 2. Theil aus „Paradies und Peri" vertreten, von Liszt wurde die symphonische Dichtung „Tasso, Lamento e Trionfo" aufgeführt. Das selten gehörte „Te Deum" von Hector Berlioz fügte sich auch noch in den Rahmen des zweiten Tages. Brahm's I Sinfonie bildete die wuchtige Einleitung des dritten Tages. Aufgeführt wurden ferner noch Wagner's „Walkürenritt. Schlussszene und Feuerzauber", Rich. Strauss' Tondichtung „Don Juan", dazwischen schob sich Mozarts reizendes Es dur Konzert, von Raoul Pugno mit entzückender Feinheit und Delikatesse ausgeführt, und zum Abschluss kam Beethoven noch einmal mit seiner „Chorphantasie" zum Wort und bildete einen würdigen Abschluss in der Ueberfülle der gebotenen Gaben. Unter ihnen möchte ich als besonders fesselnd das Berlioz'sche „Te Deum" hervorheben, nicht allein, weil es fast eine Novität war, sondern weil es zu Berlioz' hervorragendsten Schöpfungen gehört. Abgesehen von einigen weniger fesselnden, barocken Stellen, enthält es Momente von grosser Schönheit und ergreifender Pracht. Gleich der erste dreichörige „Hymnus" mit seinen gewaltigen Steigerungen ist von packendster Wirkung, ebenso das zweite „Gebet", Tenor und Doppelchor während das erste „Gebet" Doppelchor, von süss einschmeichelndem Klange ist. Prachtvoll klingt das Ganze in einem dreichörigen „Hymnus und Gebet" aus. Berlioz hat auch zu diesem Werke, wie zu seinem „Requiem", einen grossen Apparat aufgeboten: 2 gemischte Chöre, einen Knabenchor, Orgel, dazu ein in den Schlaginstrumenten doppelt und dreifach verstärktes Orchester. Das Te Deum war als Eingangsstück zu einem grossen episch dramatischen Werke gedacht, mit welchem Berlioz die Heimkehr des von ihm bewunderten Napoleon aus dem italienischen Feldzuge zu feiern gedachte, das Te Deum sollte ihn bei seinem Eintritt in die Notre-Dame-Kirche begrüssen. So ist es erklärlich, dass sich den frommen Klängen oft kriegerische Töne gesellen, Pauken- und Trommelwirbel, Beckenschläge und das Schmettern der Trompeten erinnern an die Begebenheit, dem das Werk seine Entstehung verdankt. — Zu dem Gelingen der festlichen Tage trugen die Solisten das Ihrige redlich bei. Raoul Pugno, den ich schon beim Mozart-Konzert erwähnte, spielte auch den Klavierpart in Beethoven's Chorphantasie in ganz vorzüglicher Weise. Frau Noordewier-Reddingius entzückte in der Gluck'schen Arie, Frau Marie Wittich, Königl. Kammersängerin aus Dresden, und Herr Baptist Hoffmann, Hofopernsänger aus Berlin, boten als Brünhild und Wotan eine Glanzleistung. Ihnen gesellten sich in durchaus würdiger Weise Frl Tilly Koenen, Dr Ludwig Wüllner und Herr Victor Klöpfer Hofopernsänger aus München, hinzu. Auch der Orgelleistung des Herrn Professor F W Franke, Köln, sei in rühmlicher Anerkennung gedacht. Die Chöre zeichneten sich durch ihren frischen, gesunden Stimmklang aus, man hörte überall die hingebende Freudigkeit an den gestellten Aufgaben heraus, wenn es auch hier und da an den feineren Schattierungen, der feineren Ausmeisselung mangelte, die bei einem Massenapparat aber auch schwer zu erzielen sind. Auch mit einigen Tempis der reinen Instrumentalwerke mochte man rechten, so litt das Scherzo der 9 Sinfonie an Ueberhastung, ebenso das Andante der Schubert'schen Sinfonie, das von seinem intimen Reiz manches dadurch einbüsste.

Im Grossen und Allgemeinen kann das Fest jedoch als ein glänzendes und wohlgelungenes bezeichnet werden, und die lauten Ovationen, der stürmische Jubel des Publikums die zahlreichen Blumenspenden und Lorbeerkränze, welche dem allverehrten Dirigenten gebracht wurden, sind nur eine wohlverdiente Ehrung für die gebotenen auserlesenen Kunstgenüsse.

Anna Morsch.

Professor Georg Vierling †.

Professor Georg Vierling, einer der ältesten und hochgeschätztesten Musiker Berlins, ist am 2 Juni in Wiesbaden aus dem Leben geschieden. Die Tonkunst verliert in ihm einen ihrer edelsten und wahrsten Vertreter der ihr mit vollem Ernst und ganzer Hingebung gedient hat, einen Künstler, der einfach und schlicht, aber mit der Wärme der Ueberzeugung für alles Schöne eintrat, dazu auch als Mensch vortrefflich war ein vornehmer Charakter aller Welt des Scheins abhold. Georg Vierling hat ein hohes Alter in voller Rüstigkeit erreicht, er ist 1820 zu Frankenthal in der Pfalz geboren, wo sein Vater Organist war. Von ihm empfing er den ersten Musikunterricht, später studierte er bei Rinck in Darmstadt und wurde dann Kompositionsschüler von A. B. Marx in Berlin. Eine Zeit lang war er als Organist in Frankfurt a. O. thätig und leitete die dortige Singakademie. 1852 und 53 dirigierte er die Liedertafel in Mainz, siedelte dann aber zu dauerndem

Aufenthalt nach Berlin über, wo er sich durch die Gründung des Bach-Vereins grosse Verdienste erwarb. 1859 wurde er zum Königlichen Musikdirektor, später zum Professor ernannt, die Königl. Akademie der Künste erwählte ihn zu ihrem Mitgliede, später wurde er in den Senat der Künste berufen, dem er bis zuletzt angehört hat. Vierling hat sich, mit Ausnahme der Oper, auf allen Gebieten der Tonkunst bethätigt, er schrieb eine Sinfonie, verschiedene Konzertouvertüren, Oratorien, Kantaten, geistliche und weltliche Lieder und Chöre, Kammermusik- und Soloinstrumentalwerke u. s. w. Er besass eine lebhafte Phantasie, grosse Formgewandheit und war ein Meister in der kontrapunktischen Kunst. Besonders bekannt und beliebt sind seine volkstümlich gehaltenen Chorlieder, seine Hafis-Gesänge geworden, sie werden sein Andenken lebendig erhalten, bei allen denen jedoch, die ihm im Leben nahe gestanden, hat er sich durch seine schlichte Menschlichkeit, sein vornehmes Kunstempfinden ein unauslöschliches Andenken gesichert.

Mittheilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Im Sommersemester werden an der hiesigen Universität folgende musikgeschichtliche Vorlesungen gehalten: Professor H. Bellermann „Die Musik des Mittelalters", Prof. O. Fleischer „Die Musik von Heinrich Schütz an", Dr. M. Friedländer „Allgemeine Musikgeschichte."

Die 2. Festaufführung, welche das Eichelberg'sche Konservatorium zur Feier seines 10jährigen Bestehens veranstaltete, fand am 31. Mai im Theater des Westens statt. Es waren jetzige und frühere Schülerinnen aus den Gesangsklassen der Frau Mathilde Mallinger dabei bethätigt, und es kamen Bruchstücke aus den Opern „Der Prophet", „Rigoletto", „Aida", „Traviata" und „Der fliegende Holländer" zur Aufführung. Die musikalische Leitung hatte Herr Kapellmeister Bertrand Sänger übernommen. Unter den jetzigen Schülerinnen zeichnete sich in erster Linie Frl. Hertha Dehmlow als besonders begabt und weit vorgeschritten aus, in zweiter Linie wäre noch Frl. Dora Michelson zu nennen. Im Ganzen haben beide Aufführungen bewiesen, dass künstlerischer Ernst und das Streben nach vertiefter Bildung die leitenden Ziele des Eichelberg'schen Konservatoriums sind.

Aus Ulm wird geschrieben: Der hiesige Liederkranz, der vor Kurzem sein 75jähriges Stiftungsfest feierte, erweckt als der Erbe der letzten deutschen Meistersinger Schwabens ganz besonderes Interesse. Bekanntlich gab es in Ulm noch im Jahre 1830 zwölf „Singemeister", die die Tradition der alten Zunft fortpflanzten, obgleich sie selbst ganz deutlich das Bewusstsein hatten, dass die Zeiten des Meistergesanges längst vorüber waren. Die letzte „Singschule" wurde am 19. August 1832 abgehalten. Vier Jahre darauf folgte ein grosses Sängerfest. Dabei eröffneten die letzten 4 alten „Meister" mit der Standarte ihrer Zunft den Festzug. Es war ihr letztes offizielles Auftreten. Am 21. Oktober 1839 vermachten sie Tabulatur, Standarte, Schul- und Werkbücher dem jungen „Liederkranz" und setzten ihn damit feierlich zum Erben ihrer Kunst ein. Der letzte Meistersinger, der Todtengräber Best, starb im Jahre 1876. Seinen Grabstein ziert die Aufschrift: „Hier ruht Deutschlands letzter Meistersinger."

Die öffentlichen Prüfungen des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka (Direktor Dr. Hugo Goldschmidt) fanden in der Singakademie am 22. Mai und im Saal Bechstein am 23. und 24. Mai statt. Pianistische Leistungen wurden aus den Klassen der Herren Xaver und Philipp Scharwenka, C. Ansorge, M. Meyer-Mahr und L. Leipholz geboten. Unter den vielen rühmenswerthen Vorträgen zeichnete sich besonders Mr. Beermann mit der Ausführung des B-moll-Konzertes von seinem Lehrer Xaver Scharwenka aus. Die Schüler der Gesangsklassen des Frl. Lina Beck und der Violinklassen der Herren Zajic und Grünberg leisteten gleichfalls viel Erfreuliches, ebenso erwies sich das von Herrn Grünberg geleitete Schülerorchester als tüchtig geschult und schwierigen Aufgaben, wie z. B. Beethovens VII. Sinfonie, gewachsen. Die Aufführungen hinterliessen den Eindruck von der grossen Sorgfalt und peinlichen Gewissenhaftigkeit, mit der an der Anstalt gearbeitet wird.

Vermischte Nachrichten.

Beethoven's seltener zu Gehör kommendes Oratorium „Christus am Oelberge" wurde vor Kurzem durch den Organisten Paul Göhler in der Mönchskirche zu Salzwedel aufgeführt und erzielte einen vollen, tiefgreifenden Erfolg. Das Werk war ausgezeichnet einstudiert, die mitwirkenden Solisten und der Orgelspieler trugen das Ihrige zum Gelingen in würdigster Weise bei.

Auf der Ausstellung des Deutschen Bundes für Frauenerwerb, welche in der Philharmonie

vom 11. bis 16. Mai stattfand, bildete das von der Firma Carl Simon, Musikverlag, Markgrafenstrasse 101, vorgeführte herrliche Mustel-Harmonium einen der Hauptanziehungspunkte. Mit majestätischer Kraft füllte es, Dank seiner ihm alles erlaubenden Konstruktion den schönen Saal gleich einer grossen Orgel und fesselte die Hörer durch die entzückenden Klangeffekte, die sich ergaben, wenn die Célesta (Stahlplatteninstrument) in Verbindung mit dem Harmonium auftrat. Die herrlichen Instrumente, welche in Paris auf der Weltausstellung mit dem Premier Grand Prix und Croix de la Legion d'honneur ausgezeichnet wurden, traten in dieser kleinen Ausstellung ausser Preisbewerb.

Der klavierspielenden Welt sind die Klavierstühle von Fr. Dietz, Rheinsheim bei Karlsruhe, angelegentlich zu empfehlen. Durch eine von ihm erfundene Schraube mit Schalter — Patenturkunde No. 118647 — ist es möglich, den Stuhl zu jeder gewünschten Höhe zu schrauben und ihn dann festzustellen, wodurch das an den früheren Stühlen so unangenehme Schwanken völlig ausgeschlossen ist. Wir machen Lehrer und Eltern auf diese praktische Neuheit besonders aufmerksam.

Zu der am 29. und 30. Juni in Pyrmont stattfindenden Enthüllungsfeier des ersten Albert Lortzing-Denkmals hat Se. Durchl. Prinz Emil v. Schönaich-Carolath den Prolog geschrieben. Das bei Gelegenheit der Feier erscheinende Festbuch wird besonderes Interesse erregen, weil es Aussprüche unserer jetzigen bedeutendsten Musiker, Kritiker und Komponisten, wie Joachim, Humperdinck, Weingartner, Nikisch, Hanslick, Goldmark, Reinecke u. A. m., über Albert Lortzing enthält.

Professor Dr. H. Reimann veranstaltet in der Kaiser Wilhelm-Gedächtnisskirche im Juni Donnerstags von 6—7 Uhr drei historische Orgelkonzerte. Es kommen Werke alter italienischer, niederländischer und deutscher Meister, einschliesslich Bach's, zur Aufführung.

Ungarischer Musiker-Kongress. Der Redakteur des „Zenelap“, ungarische und ungarische Musik-Zeitung, Joseph Sagh, hat die Veranstaltung eines Landes-Kongresses der Musiker, Musiklehrer und Komponisten in Vorschlag gebracht. Bisher haben [illegible] Musiker ihre Theilnahme angemeldet. Der Kongress findet am [illegible] und [illegible] in Budapest statt. [illegible] war aus diesem Anlasse eine musikalische Hausmusse veranstalten, auf welcher Werke vaterländischer Komponisten zur Aufführung gelangen sollen. [illegible] die [illegible] Musiker [illegible] der „Wiener Musikerverbandes“ werden Deputirte entsenden. Anmeldungen nimmt die Redaktion des „Zenelap“, Budapest, Baross-gasse [illegible], entgegen.

Der Kammervirtuose und Pianist Prof. Max Pauer erhielt vom König von Württemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Kronenordens.

Professor Arthur Nikisch erhielt von der Königin-Regentin von Spanien den Isabellen-Orden.

Dem Pianisten Emil Sauer wurde vom König von Württemberg das Ritterkreuz 1. Klasse des Friedrichsordens verliehen.

Professor Ernst Jedliczka erhielt den russischen Stanislaus-Orden III. Klasse.

Professor Dr. Martin Blumner, der ehemalige Dirigent der Berliner „Singakademie“, wird mit dem 1. Juli d. J. aus seiner Stellung als Leiter einer Meisterschule für musikalische Komposition an der Berliner kgl. Akademie der Künste scheiden.

Domkapellmeister Gottfried von Preyer in Wien, der auch als Kirchenkomponist hochgeschätzt war, ist am 9. Mai im Alter von 94 Jahren gestorben. Er war 48 Jahre lang Kapellmeister vom St. Stephansdom in Wien.

Heinrich Joseph Vincent, Musikschriftsteller und Komponist, starb am 19. Mai, 82 Jahr alt, in Wien. Er ist bekannt als Verfechter eines auf die Zwölftheilung der Oktave basierenden Tonsystems. Schiedmayer in Stuttgart erbaute nach seinen Ideen ein chromatisches Klavier. Jankó's Neuklaviatur dürfte im Wesentlichen auf Vincents Prinzipien zurückzuführen sein.

Professor Heinrich Jakobsen, seit 25 Jahren Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin, starb am 20. Mai, 50 Jahre alt, zu Gross-Lichterfelde bei Berlin.

Amalie Materna veröffentlichte kürzlich im „Grazer Tagblatt“ drei an sie gerichtete Briefe von Richard Wagner. Der erste Brief, nach Beendigung des Festspieles, 9. September 1876, geschrieben, lautet:

„Mein liebes, theures Wesen! Treueste aller Getreuen! Lob, Ruhm, Ehre und Liebe vor allem Ihnen, meine tapfere Brünnhilde! Sie waren die Beste und Vertrauteste, die nur dem Einen lebte, nie wankte, muthig fest und heiter von Gelingen zu Gelingen vorwärts schritt! Wie danke ich Ihnen, Gute! Nun bleiben Sie, was Sie waren und sind: Treu und muthig! So tragen Sie wieder dazu bei, mich zu erheitern, der ich jetzt von einer [illegible] Schwermüthigkeit erfasst bin und nur den Augenblick ersehne, der mich zu Zerstreuung führt.“

Der zweite Brief fällt in das Jahr 1877, da Wagner [illegible] des grossen Defizits sich gezwungen sah, die Wiederholung des „Nibelungen“-Festspieles fallen zu lassen. Darin heisst es:

„Mein gutes, liebes Kind! Theure, treue Waltraute! Da ich jetzt so weit bin, die Aufführungen für dieses Jahr bestimmt aufzugeben, kommt mir eine völlig wehmüthige Betrübniss darüber an, dass ich auch meine liebe Brünnhilde in dieser Zeit nicht hören und sehen soll. Glauben Sie mir, wenn mich durch alle [illegible] und [illegible] Erfahrungen, die ich [illegible], wie uns trennten, erleben musste, Eines wahrhaft [illegible] und erfreut, so ist

es die Erinnerung an die Guten, die mir so treu waren, und unter Allen lacht mir dann mein theures Wotanskind, selbst mit Thränen wonnig entgegen! Es war schön und soll es bleiben! Ich danke, danke Ihnen, liebe Getreue, aus vollem Herzen ‚Getrennt, wer will uns scheiden?' "

Der dritte ist aus dem Palazzo Vendramin, 14. Jänner 1883, datiert und bezieht sich auf die Aufführungen, welche der Meister nicht mehr erleben sollte:

„Allerbestes Kind und liebste Freundin! Also! Es wird wieder Ernst! Ich bin ganz Einladung und bitte Sie, mich dieses Jahr wieder zu bekundryen. Ich bekomme heuer nur den Juli zu meiner Verfügung und gedenke, mit Einschluss der nöthigen Proben, bis 30. Juli zwölf Aufführungen stattfinden zu lassen, d. h. alle zwei Tage eine. Als Alternantin gebe ich diesmal einzig Fräulein Malten. Im Uebrigen werden wir wohl so ziemlich die Alten sein. —"

Bücher und Musikalien.

G. Berger, op. 12. Variations russes

Verlag der freien musikalischen Vereinigung, Berlin.

Der Komponist mag sich alles Mögliche und Unmögliche gedacht haben (auf einen Trauermarsch folgt ein Chant des alouettes éternelles und diesem als Finale Per aspera ad astra), was er jedoch wirklich zu Stande gebracht, ist ein unreifes Stück, in dem die kindisch virtuosen Passagen stark dilettantisch wirken, ebenso die unsichere Orthographie. Das Ganze ist armselig in den Mitteln und oft unklar gedacht.

M. Vouga: op. 3—6. Quatre morceaux de genre pour le Piano.

Ries & Erler, Berlin.

Der Verfasser (oder die Verfasserin?) hat eine gewisse Leichtigkeit in der Erfindung von graziösen, zum Trivialen neigenden Melodieen, aber er (oder sie) weiss garnichts von Form, Gliederung, Entwickelung eines Gedankens. Die Stücke fliessen in unendlicher Monotonie des Rhythmus und planlosen Modulationen, auf verschwommenen, thematischen Linien dahin, wie die schwärmerischen Improvisationen eines Dilettanten. Bevor Vouga nicht mehr gelernt hat, kann er (oder sie) nicht ernst genommen werden.

J. Vianna da Motta.

R. Palme, op. 71. Album für Violine.

— op. 73. Album für Violoncello. Vorzügliche Vortragsstücke mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums oder des Pianoforte.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Die Auswahl in dem Bande für Violoncello bietet manches Neue, was in ähnlichen Sammlungen noch nicht vorhanden ist, z. B. das Adagio aus dem berühmten Cello-Konzert von Schumann, eine Sarabande von Matthaei und einiges weniger bekannte von Bach und Corelli.

Die Stücke für Violine aber sind fast durchweg alte Freunde, welche wir in anderen Sammlungen und Einzelausgaben schon wiederholentlich vorfinden. Es giebt von Bach noch eine Menge herrlicher getragener Sätze, die sich zur Begleitung mit Orgel und Harmonium resp. Klavier vorzüglich eignen; man beachte in dieser Hinsicht des Altmeisters Sonatenwerke; besonders empfehle ich zu diesem Zwecke die Sonaten für Klavier und Geige, die Violoncell- und Geigensonaten mit beziffertem Bass, die Orgel- und Pedal-Klaviersonaten. Sehr passend hierzu sind auch entschieden folgende Quartettsätze von Haydn: das Adagio aus op. 76, Nr 4 und das Largo aus op. 76, No. 5, dieses letztere vorzüglich zum Gebrauche für Kirchenkonzerte geeignet.

Dagobert Löwenthal.

Victor Em. Mussa, op. 42. Praktische Tonleitern- und Akkord-Schule für Klavier. 11 Hefte.

- op. 46. Vorstufe zur praktischen Tonleitern- und Akkord-Schule.

G. A. Zumsteeg, Stuttgart.

Das grosse, umfassende Studienwerk, welches in früheren Jahrgängen des „Kl.-L." (No. 17, Jg. 1892, No. 1 u. Jg. 1898) mit warmer Anerkennung und eingehend besprochen wurde, liegt jetzt in 3. Auflage vor und ich benutze die Gelegenheit, alle Pädagogen und Musikstudierenden auf dies hervorragende, ausserordentlich fleissige Werk von Neuem aufmerksam zu machen. Es vereinigt in seinen 11 Heften das gesammte Tonleiter- und Akkord-Material, giebt in den Einleitungen und den reichlich in den Text eingefügten Anmerkungen genaue Anleitung zum Studium desselben und ist insgesammt auf eine Lehrzeit von ca. 6 Jahren berechnet. Als die erste Auflage des Werkes im Jahre 1891 erschien, war es Anton Rubinstein, der mit grosser Wärme für dasselbe eintrat und mit dem Verfasser brieflich und mündlich eingehend darüber konferierte. Er fügte aus seiner reichen Erfahrung manche werthvolle Rathschläge hinzu, die dann auch in der 1894 nothwendig gewordenen zweiten Auflage gewissenhafte Verwerthung gefunden haben. Auf das 3., sehr umfangreiche

Heft, welches „Oktaven-Studien" enthält, möchte ich noch besonders aufmerksam machen. Diese Oktaven-Studien sollen als vorbereitend für die grossen und schweren Oktavenschulen von Kullak und Mertke dienen, sie bewegen sich in drei Lehrkreisen, von den Mittelstufen an bis zur beginnenden künstlerischen Virtuosität, und dürften hier in der That eine Lücke in der einschlägigen Litteratur ausfüllen. Nach vorbereitenden Studien in den verschiedenen Spielarten der Oktaven: gestossen, gebunden, gebrochen, folgen Beispiele für dieselben, ausgewählt aus den besten Etüden, aus klassischen und romantischen Werken, progressiv geordnet und bis zur beginnenden Konzertreife führend. Sehr rühmenswerth sind auch die an verschiedenen Stellen dem Text eingefügten Angaben von Quellenwerken für das erweiterte Studium des Oktavenspiels. So eignet sich dies Heft auch vorzüglich zum Selbststudium für junge Lehrkräfte zu eigener weiterer Vervollkommnung. Es darf auf's Wärmste empfohlen werden.

Arthur Nikisch.

Hector Berlioz' Werke für 2 Pianoforte zu vier Händen, übertragen von Otto Singer.
Benvenuto Cellini, Ouverture.
Le Carneval romain, Ouverture.
Romeo et Juliette, Symphonie dramatique. Hieraus:
1. Grande Fete chez Capulet.
2. Scene d'amour.
3. La Reine Mab ou la Fee des songes.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Es ist bedauerlich, dass unsere Komponisten in ihrem Schaffen der Litteratur für 2 Klaviere zu 4 Händen so geringe Pflege zuwenden, die Ausbeute an wirklich guten, vornehmen Originalwerken obiger Gattung ist im Vergleich zu der Nachfrage recht gering, und doch giebt es für zwei musikalische Spieler kaum ein grosseres Vergnügen, als das Zusammenspiel auf zwei Instrumenten. Ausserdem ist es vom instruktiven Gesichtspunkt ungleich werthvoller, musikalisch und rhythmisch in erhöhter Potenz fördernd, als das beliebte vierhändig Spielen, für welches wir mit einer Ueberfülle von Litteratur überschwemmt sind. Bei diesem Mangel an Originalwerken greift man gern zu Bearbeitungen, vorausgesetzt, dass der Stoff vornehm und gewählt und die Bearbeitung in künstlerischer Weise geschehen ist. Wir freuen uns, auf die obige Sammlung im angedeuteten Sinne hinweisen zu können. Mit feinem Verständniss für Berlioz' poesievolle, phantastische Gedankenwelt ist Singer an die nicht leichte Aufgabe herangetreten, die Klangreize des Berlioz'schen Orchesters, das leuchtende Kolorit seiner farbentrunkenen Harmonien in den uniformen Klang des Klaviers zu bannen, und was er uns bietet, giebt eine prächtige Nachdichtung. Es gehören aber zwei fingergewandte, feinfühlige Spieler zur Aufführung; so claviermässig Singer seine Bearbeitung auch gesetzt hat, so verlangt der Reichthum des Berlioz'schen Orchesters doch einen vollstimmigen Satz und öftere selbstständige Führung der Mittelstimmen. Auch die Rhythmik ist schwierig und beansprucht taktsicheres Spiel. Die Werke sind eine prächtige Bereicherung der zweiklavierigen Litteratur und werden sich sicher rasch einen grossen Freundeskreis erwerben.

Ferdinand Pfohl: Arthur Nikisch als Mensch und Künstler.

Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Die Leser des „Kl. L." werden sich der fesselnden Skizze entsinnen, die Ferdinand Pfohl in No. 1 und 2 dieses Jahres über Felix Weingartner veröffentlichte. Mit derselben hingebenden Vertiefung hat Pfohl auch die Künstlernatur Arthur Nikisch's, des gefeierten Dirigenten, studiert

und schildert sie uns in dem vorliegenden Werke in seiner glänzenden, geistvollen Sprache. Er verfolgt in der ersten Abtheilung desselben das äussere Leben und den künstlerischen Entwickelungsgang seines Helden, die Wenigen bekannt sein mögen und manches interessante Streiflicht in den Werdeprozess dieser aussergewöhnlichen Künstlergestalt werfen. Die zweite Abtheilung widmet Pfohl dem fertigen Künstler, dem genialen Dirigenten und verknüpft damit die Grundsätze und Geheimnisse der neuen Dirigierkunst, die in Nikisch in wunderbar überraschender Weise zum Ausdruck gekommen ist. Pfoh. erläutert das Schöpferische, das den Dirigenten Nikisch in so hohem Maasse auszeichnet, das Da-Komponieren, sehr lebendig an einigen bekannten Werken und schildert Nikisch's Art der Wiedergabe derselben, wodurch auch denen, die nicht das Glück genossen, eins der Meisterwerke unter dem beseelten Stabe Nikisch's zu hören, ein Einblick in die fascinierende und unnachahmliche Kunst seiner Reproduktionen erwächst. Das Werkchen ist äusserst elegant und in modernem Geschmack ausgestattet. 7 tadellose Abbildungen, die uns den Künstler in den verschiedenen Phasen seines Lebens vorführen, von denen die vorstehende Abbildung eine Probe giebt, vervollständigen den Reiz der anziehenden Lebensskizze.

Anna Morsch.

Empfehlenswerthe Musikstücke.

Vortragsstückchen als Ergänzung zu jeder Klavierschule.

E. Breslaur, op. 36. 32 Klavier- und Singstücke. Heft I, Pr. 1 Mk.
Carl Rühle, Leipzig.

A. Löschhorn, op. 186. Melodische Uebungsstücke. Heft II. Pr. 2 Mk.
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

H. Germer, op. 44. Elementar-Album. Heft II. Pr. 1,20 Mk.
C. F. Leede, Leipzig.

C. Reinecke, op. 206. Musikalischer Kindergarten. Heft I. Pr. 2 Mk.
J. H. Zimmermann, Leipzig.

Vereine.

Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Nach dem Jahresbericht der Stuttgarter Musikgruppe ist ihre Mitgliedzahl jetzt auf 40 angewachsen. Ein reges Vereinsleben zur Förderung der geistigen Interessen ist von der Gruppe im verflossenen Winter entfaltet worden. Es fanden wöchentliche Zusammenkünfte statt, von denen eine monatlich den allgemein wissenschaftlichen und geschäftlichen Interessen der Mitglieder gewidmet war, während die übrigen 3 gemeinschaftlichen Uebungen im Musikdiktat und Chorgesang unter abwechselnder Leitung der Lehrerinnen dienten. Auf Antrag und Betreiben der Gruppe kam ein Cyklus von 8 Vorträgen zu Stande, die Herr Dr. Grunsky über „Die Musik des 19. Jahrhunderts" hielt, zu welchen die Mitglieder den Eintritt zu halben Preisen erhielten. Im Sommersemester hält Herr Max Pauer am Stuttgarter Konservatorium Vorträge über „Musikpädagogik", für welche von der Gruppe ein Platz belegt ist. Die betr. Hörerin hat die Verpflichtung nachzuschreiben und in den Sitzungen darüber zu berichten. Die Gruppe hat ferner eine Stundenvermittlung in's Leben gerufen und hat im Mai die Verwaltung einer Musikschule übernommen, an welcher die Mitglieder den Unterricht ertheilen. Vorsitzende der Stuttgarter Gruppe ist Frl. Friedel

---

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

6 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: **Gustav Lazarus.**

Berlin N.W. — **Luisen-Str. 36.**

Aufnahme jederzeit.

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 3—6, Mittwochs und Sonnabends 11—2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11–12 Uhr Vorm.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Bülowstr. 28.
Konzert-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Elise Pekschen, Claviervirtuosin aus St. Petersburg.

Hofburg, Hamburg-Uhlenhorst, Hofweg 94

wurde auf ihrer Tournée 1899—1900 von S. K. M. dem Sultan Abdul Hamid II. eingeladen, in Constantinopel in seinem Kaiserlichen Palais Jildiz-Kiosk ein Hof-Concert zu geben, bei welcher Gelegenheit sie mit dem Commandeur-Stern des Kaiserlichen Nichan-i-Chefakat-Ordens von S. M. ausgezeichnet wurde.

Gesangunterricht erteilen
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde 3–4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Tauenzienstrasse 21.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Joachimsthalerstr. 24.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten

José Vianna da Motta,
Pianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.
Sprechstunde 1½–2½.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Elisabeth Caland,
Verfasserin von
„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels"
Charlottenburg, Goethestr. 80 III.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Musik-Institut
von
Anna Morsch,
Berlin W., Passauerstrasse 8.
Kurse für Klavier, Gesang, Violine, Violoncello, Theorie, Musikgeschichte, Ausbildung für den Lehrfach.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf.
Berlin W., Bülowstr. 58 III.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Reß). Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Schönstr. 18.

Anna Harmsen,
Klavier-Unterricht und Begleitung.
W., Lützowstr. 63, Gartenhaus.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauenzienstr. 23 III.
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterrichte.

Hochschule für angewandte Musikwissenschaft,
verbunden mit einem
Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten.
Leitung: Max Battke.
Lehrgegenstände: Primavistagesang (für Erwachsene und Kinder), Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, Musikästhetik, Kritik, Gesangphysiologie, Kehlkopfkunde, Pädagogik.
Für die einzelnen Fächer sind hervorragende Dozenten gewonnen, u. A. die Herren: Otto Arndt, Dr. Wilhelm Kleefeld, Max Marschalk, Heinrich Neumann, Dr. Walter Pielke, Dr. Leopold Schmidt.
Anmeldungen beim Direktor W., Bülowstr. 59. Sprechst. 3–4.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Unterrichts-Vermittelung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
für Klavier-, Gesang- u. Violinstunden. Lehrerinnen mit guten Zeugnissen oder Empfehlungen werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin **V. Zitelmann,** Berlin W., Kleiststr. 37 G. Sprechstunden Montag Nachmittag 4–6.

Fehlende Nummern
des **„Klavier-Lehrer"** können à 30 Pfg. durch jede Buchhandlung nachbezogen werden.


DIE·MUSIK-
WOCHE
MODERNE ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT
MUSIKALIEN
LEIPZIG
BERLIN
1901.
Heft 1.
Verlag der Musik-Woche.



Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No 3931) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion. **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Die Grundsätze der modernen Klavierunterrichtslehre.

Von

A. Eccarius-Sieber.

„Methodisch unterrichten" heisst, nach einem feststehenden wohlerwogenen, erprobten Lehrplane auf das Endziel der erzieherischen Thätigkeit hinarbeiten. Ein Lehrer unterrichtet nun entweder „nach bewährter Methode", das heisst, er schliesst sich den Anschauungen eines erfahrenen, hervorragenden Pädagogen an, er macht sich dessen Lehrmaxime zu eigen, oder aber er hat seine „eigene Methode". Mit letzterer hat es eine eigene Bewandniss. Junge Lehrer mit eigener Methode erwecken stets unser Misstrauen. Warum? Es ist nicht leicht, einen neuen Weg beim Unterrichten einzuschlagen. Dies beweisen die neuen Klavierschulen, welche mit wenig Ausnahmen nichts sind als „Variationen über längst bekannte Themata". Jedenfalls gehört eine reiche „jahrelange Erfahrung durch Anwendung empfohlener Lehrmethoden dazu, um beurteilen, erwägen zu können, wie man auf andere als die bekannte Weise ebenso sicher, oder sicherer das vorgesteckte Ziel — hier die Ausbildung brauchbarer Pianisten — erreichen kann. Lehrer, welche um jeden Preis ihre „eigene" Methode „erfinden" wollen, verlieren sich meist in planlose, haltlose Versuche, mit denen ihnen wie ihren Schülern nicht gedient ist.

Warum auch neue Methoden erfinden, so lange die innere Ueberzeugung sich nicht gegen Bestehendes, Erprobtes auflehnt? In Wirklichkeit wird ja jede Methode von jedem Lehrenden individuell aufgefasst, das heisst, die Persönlichkeit des letzteren spielt bei Anwendung, bei Behandlung des traditionell Gebotenen eine grosse Rolle. Jede Methode wird in der Hand des Lehrers erst belebt, sie zieht je nach den erzieherischen und persönlichen Eigenschaften des Unterrichterteilenden ein neues Gewand an, in welchem sie dem Zögling mehr oder weniger zusagt, denselben mehr oder weniger für sich einnimmt.

Neue Methoden werden zum Bedürfniss, wenn sich die Anschauungen der Klavierpädagogik ändern, wenn eine rasche Entwickelung auf dem klaviertechnischen Gebiete zu verzeichnen ist, wenn die Ausdrucksweise, der Inhalt der neu entstandenen Kunstwerke die Anpassung der Unterrichtsweise an neue Aufgaben nothwendig erheischt.

Eine solche Zeit rascher Entwickelung der Klaviertechnik und raschen Ausbaues der Interpretationskunst haben wir in den letzten vierzig Jahren erlebt. Die Thätigkeit eines Liszt, eines Bülow, eines Brahms bedeutet einen mächtigen Umschwung in der praktischen Ausübung des Klavierspieles, welch letzteres in der neuen Gestalt als Errungenschaft hervorragender Geister betrachtet und also Gemeingut der Kunstfreunde werden muss und zwar durch die Vermittelung der berufenen Lehrerschaft. Unserer Zeit

fiel also die Aufgabe zu, eine zeitgemässe, das heisst zweckentsprechende Methode zu ersinnen, welche den angehenden Künstler, den musikfreudigen Dilettant auch die neuen Werke auszuführen zu verstehen lehrt. Das Endziel des methodischen Unterrichtes ist also scharf fixiert. Es ist mit den Mitteln, welche auf die Werte der Klassiker und Romantiker vorbereiteten, nicht mehr zu erreichen. In zweiter Linie hat sich nun die Methode den Lebensverhältnissen unserer Zeit, dem durchschnittlichen Leistungsvermögen der Schüler anzupassen. Das Leben stellt hohe Anforderungen. Die Hast, in kurzer Zeit möglichst viel zu erreichen, sich auf vielen Gebieten praktisch zu betätigen, ist für unser Jahrhundert typisch geworden. Es gehört zur guten Erziehung, dass man sich auf einem Musikinstrumente eine nennenswerte Fertigkeit erwirbt. Neben die anspruchsvolle Schulpflicht tritt daher der Unterricht in Musik. Letzterem bleibt ein geringer Prozentsatz der physischen Schaffenskraft der Jugend zugeteilt. Der Musiklehrer muss dafür aus der durch die Alltagsschule errungenen grösseren geistigen Fassungsgabe, aus der grösseren Intelligenz seines Schülers Kapital für sein Lehrfach schlagen. Andererseits ist es Pflicht des Lehrers, seinem Zögling das Studium nach Kräften zu erleichtern.

Abwechslung in der Geistesthätigkeit erhöht die geistige Arbeitskraft, Anspannung verschiedener Sinne schützt vor Erschlaffung einer Sinnesthätigkeit. Praktische Zeiteinteilung wehrt der Uebermüdung.

Der Klavieranfänger soll in die Kunst eingeführt werden. Er betritt ein ihm vollständig fremdes Gebiet.

Ohne technisches Vermögen ist nicht die geringste Kunstauffassung denkbar. Daher gilt es in erster Linie, die nöthige Technik sich anzueignen. Diese Arbeit ist ermüdend, sie fordert viel Geduld und Ausdauer. Sie wird erleichtert durch steten Hinweis auf die praktische Verwendbarkeit der technischen Exerzitien bei Lösung der Kunstaufgaben. Wie wird dies erreicht? Der kleine Schüler macht seine Fünffingerübungen; er lernt die rechte Handstellung, weil ihm der Lehrer gezeigt und gesagt hat, dass die Tasten nicht einen schönen Ton hervorbringen, wenn man sie nicht recht angreift, wenn man die Hand falsch hält. Die Finger arbeiten, das Ohr lauscht auf die erzeugten Töne. Nach diesen ersten Fingerstudien kommt in der Klavierschule eine kleine Melodie. Der Lehrer spielt sie und weist darauf hin, dass in derselben verschiedene Tonfolgen angewendet sind, die schon ganz genau so [illegible] in den Exerzitien [illegible] vorkamen. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] besser [illegible] die Lösung der [illegible] Aufgaben [illegible] gemässt [illegible] das [illegible] Errungene

stets gleich musikalisch zu verwerthen. Nur so gewinnt die mechanische Seite des Studiums an Bedeutung, an Interesse.

Was in den ersten Melodien gewöhnlich dem Schüler neu vorkommt, das ist der Takt. Die Uebungen waren immer in gleichlangen Noten geschrieben, nun sollen bald halbe, bald Viertel-Noten gespielt werden.

Es ist eine wesentliche Errungenschaft der neuen Methode, dass sie auf den eminenten Werth der rhythmisierten Uebungen hinwies. Durch rhythmisierte Uebungen wird zugleich mit der Technik der Taktsinn geschult — vorausgesetzt natürlich, dass diese rhythmischen Studien progressiv von der einfachen zur komplizierteren Takteintheilung fortschreiten. Durch das belebende Element des Rhythmus aber wird die Energie des Anschlages sehr gefördert; infolgedessen wird auch die Hand an wenigen Uebungen im Rhythmus viel rascher geschult, als bisher an ungezählten leblosen, weil taktlosen Fingerexerzitien. Dieser Ansicht entsprang das Etudenheft „Meisterschaftssystem zur Aneignung sonder Klaviertechnik", Die Schulung der Hand, die Ausbildung des Taktgefühles für Ausübung des Klavierspieles, welches wir im Verlag Henry Litolff veröffentlichten. Auch in unserer bei N. Simrock erschienenen „neuen Elementarklavierschule" vertreten wir obige Ansicht über den Nutzen rhythmisierter Uebungen. Die durch letztere ermöglichte Ersparniss an Zeitaufwand ist bedeutend.

Ein Blick in alle älteren Klavierschulen zeigt uns, dass die ersten Uebungen — oft auf mehr als ein Unterrichtsjahr berechnet — ausschliesslich in C-dur geschrieben sind. Auch die Uebungsstücke verlassen diese Tonart selten. Es ist das Verdienst des leider vor zwei Jahren gestorbenen Professors Emil Breslaur mit diesem Usus in seiner Schule abgerechnet zu haben. Was nützt es dem Schüler, wenn er ein Jahr lang oder länger nur in C-dur spielt, bevor er andere Tonalitäten kennen lernt?

Macht z. B. ein Eleve seine Fünffingerübungen nur in C-dur, so eignet er sich ziemlich rasch einige Geläufigkeit an, welche es ihm ermöglicht, das Tempo zu beschleunigen. Uebt er dann etwa nach 6—8 Monaten in einer anderen Tonart, so hat er weder das nöthige Interesse, noch die nöthige Geduld für die neue und [illegible] Aufgabe, um [illegible] im langsamen Anfangertempo zu studieren. Die Folgen [illegible] hastiges [illegible] ungleicher Anschlag und Oberflächlichkeit. Ferner hat er sich durch [illegible] C-dur [illegible] Tonart eingewöhnt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] dass es ihm Mühe [illegible] Finger hineinzu[illegible] [illegible] [illegible]

dass der Zögling aus anerzogener Gedankenlosigkeit die Vorzeichen vergisst, was nicht vorkommt, wenn man rechtzeitig die C durtonart in reger Abwechslung mit anderen Tonarten durchüben lässt. Sind die meisten Kompositionen in C geschrieben? Gewiss nicht! Durch den Tonartenwechsel in den Uebungen wird der Schüler zu steter Aufmerksamkeit erzogen, er wird veranlasst, das Gehör in Mittätigkeit zu ziehen, er lernt musikalisch denken.

(Schluss folgt.)

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

XIII. Vorschläge zur Staatshülfe oder Selbsthülfe.

Von

Professor Hennig.

Der freundlichen Aufforderung, zur Frage der staatlichen Prüfung der Musiklehrer- und Lehrerinnen auch meinerseits Stellung zu nehmen, komme ich im Folgenden gern nach.

Es ist mit den bestehenden Gesetzen nicht vereinbar, den „freien" Musiklehrerstand aus der Welt zu schaffen. Der Staat kann höchstens neben einem solchen auch noch den Stand des „staatlich geprüften Musiklehrers" einführen.

Ich habe es aber bis jetzt bezweifelt, dass er dies thun wird. Und dies aus folgenden Gründen.

Hätte der Staat bisher in der Pflege der Musik eine irgendwie kulturelle Macht erblickt, so hätte er schon längst selbst Hand angelegt, sich einen tüchtigen Musiklehrerstand zu schaffen. Thatsächlich hat er sich aber ablehnend verhalten, wenn durch musikalische Verbände an ihn die Bitte herangetreten ist, eine staatliche Prüfung der Musiklehrer einzuführen. Eine derartige Eingabe ist sogar nicht einmal einer Antwort gewürdigt worden, wie in Ihrer Zeitschrift mitgetheilt worden ist.

Und sodann: Trotzdem zum Ressort des Unterrichtsministeriums ein oberstes Medizinalkollegium gehört, das jeden Augenblick begutachten könnte, dass ein Schulgesangunterricht ohne Kenntniss vom physiologischen Wesen der menschlichen Stimme, ohne Kenntnisse der deutschen Phonetik ein Unding ist, hat bis zum heutigen Tage ein besonderes Examen für Schulgesanglehrer nicht durchgesetzt werden können. Besondere Prüfungen für den Unterricht in den Handarbeiten, im Turnen, im Zeichnen bestehen aber schon seit langem. Wenn der Staat auf musikalischem Gebiet nicht einmal „amtlich", wie im vorliegenden Falle, seine Interessen wahrt, so ist doch kaum daran zu denken, dass er dem „privaten" Musiklehrerstande besonderen Schutz angedeihen lassen wird.

Und drittens: Ich habe, wie ich hier eingestehen darf, auf dem von Ihnen jetzt betretenen Gebiete wiederholt allerlei Schritte gethan, und an sehr massgebender Stelle darauf hingewiesen, dass es nothwendig sei, neben dem freien Musiklehrerstande auch einen staatlich geprüften zu schaffen. Da ist mir denn gesagt worden, das ginge nach den herrschenden Ansichten und gesetzlichen Vorschriften nicht an, „die Musik sei eine freie Kunst".

Neuerdings ist nun aber doch meine Hoffnung gestiegen, dass wir vielleicht zum gewünschten Ziel gelangen können.

Der jetzige Herr Unterrichtsminister nimmt sich des Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Tonkunst u. s. w. mit besonderer Wärme an. Es wäre nicht unmöglich, dass er, wie den Tonschöpfern, so auch dem Musiklehrerstande zur Wahrung der Standesinteressen hülfreich die Hand leiht. Nehmen wir an, dass er wohlwollend auf ein Bittgesuch, einen staatlich geprüften Musiklehrerstand zu schaffen, einginge, was müsste geschehen, um Letzteres endgültig zu erreichen?

Es müsste nach meiner Ansicht eine Kommission von geachteten Musiklehrern unter dem Vorsitze eines Ministerial-Kommissars zusammentreten, welche zunächst eine Prüfungsordnung für Musiklehrer zu berathen und festzusetzen hätte. Wohlgemerkt, für Musiklehrer im Allgemeinen, nicht nur für den Klavierlehrerstand. Eine staatliche Prüfung für Sologesanglehrer, insonderheit der Nachweis von der Kenntniss der Stimmphysiologie und Hygiene wäre meines Erachtens viel wichtiger, als die staatliche Klavierlehrerprüfung. Durch schlechtes Klavierspiel wird wohl kaum jemals die Gesundheit gefährdet, durch kunstwidriges Singen aber recht oft. Und was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig. Die Musiklehrer für alle Instrumente müssten eine Staatsprüfung bestehen dürfen. Ueber die Ausgestaltung der bez. Prüfungsordnung ist in Ihrer Zeitschrift schon schätzenswerthes Material beigebracht worden. Ich kann darum hier verzichten, darauf einzugehen.

Ist nun eine solche Prüfungsordnung wirklich vorhanden und durch das Centralblatt des Ministeriums bekannt gemacht, so würde es sich darum handeln, wie und in welcher Weise

Prüfungen auf Grund solcher Verordnung abgehalten werden dürfen. Nur in Berlin? Das wäre nicht durchführbar. Also müssten zum mindesten in allen Provinzialhauptstädten entweder Kommissionen bestehen, welche zu gewissen Terminen Prüfungen abhalten, oder es müsste den Konservatoriumsdirektoren freistehen, sich die Anwesenheit eines Regierungskommissars bei Musiklehrerprüfungen in ihren Anstalten zu erbitten, oder es müsste gewissen Konservatoriumsleitern die Erlaubniss zugesprochen werden, ihren Zöglingen amtliche Zeugnisse auszustellen (nach eidesstattlicher Versicherung, dass die Prüfungen an ihren Anstalten nur auf Grund jener Prüfungsordnung vorgenommen werden). Die Prüfungstermine müssten bei letzterem Verfahren stets der Behörde angezeigt werden, um dieser jederzeit einen Einblick in den Gang der Prüfungen zu ermöglichen.

Die Arbeit, welche dem Staate durch die Ausarbeitung einer amtlichen Prüfungsordnung erwächst, wäre keine allzugrosse. Viel schwieriger wäre es aber, den ganzen Prüfungsapparat in Bewegung zu setzen und dauernd leistungsfähig zu erhalten. Der letzte der drei von mir vorgeschlagenen Wege, die Sache einfach den Konservatoriumsleitern zu übertragen, dürfte wohl der einfachste sein. Allerdings wäre es ein grosser Vertrauensakt des Staates, wenn er darauf einginge, gerade auf diese Weise die ganze Angelegenheit zu lösen.

Versagt aber die erhoffte Staatshülfe, dann muss unbedingt zur Selbsthülfe geschritten werden, denn dem Unfuge, welchen ein nur „freies“ Musiklehrerthum in seinen Auswüchsen durch die Art seines Unterrichtens verübt, muss auf jeden Fall ein Ende gemacht werden.

Es müssten sich, um dies zu erreichen, alle, welche die Ausbildung von Musiklehrern zu einem Theile ihres Lebensberufes machen, in Sonderheit die Leiter der Konservatorien, zu einem Verbande zusammenschliessen und sorgsam auf die Wahrung der Standesinteressen bedacht sein.

Es müsste also eine Prüfungsordnung ausgearbeitet werden, es müsste sich sodann jedes Mitglied des Verbandes verpflichten nur auf solcher Grundlage Prüfungen vorzunehmen, nur dem Schüler ein Zeugniss in die Hand zu geben, welcher den Besitz aller in der Prüfungsordnung verlangten Kenntnisse nachweist, ja sogar es jedem Schüler zu untersagen, sich auf etwa genossene Lehrstunden zu berufen, falls er nicht im Besitze eines vollgültigen Zeugnisses ist. Für eine solche Ausbildung zum Lehrerberufe in einem rein instrumentalen Fache sind meines Erachtens drei Jahre, für den Sologesanglehrerberuf aber vier Jahre nothwendig.

Jedoch dürfte auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, dass sich jemand freihändig zum Examen meldet, um den Besitz der Kenntnisse, die zur Erlangung eines Zeugnisses nothwendig sind, nachzuweisen.

Im freien Musiklehrerstande schädigt nicht das sogenannte „wilde“ Musiklehrerthum die Standesinteressen. Dies kommt für uns gar nicht in Betracht. Und das Publikum, das sich solcher Kräfte bedient, möge den Schaden selbst tragen.

Aber die Täuschung, die im Publikum hervorgerufen wird, wenn es in Annoncen heisst: „Nachdem ich meine Studien am X.schen Konservatorium vollendet habe“ — oder „konservatorisch gebildet“ ohne die Berechtigung zu solcher Reklamenotiz — dies ist ein Krebsschaden der ganzen Angelegenheit. Ich kenne eine Reihe von Einzelfällen und weiss, dass Annoncenschreiber solcher Art nur verhältnissmässig kurze Zeit hindurch Ausbildungsanstalten besucht haben und nach ihrer Vorbildung gar nicht im Stande waren, innerhalb solcher Ausbildungszeit das volle Lernziel zu erreichen. Es soll sogar Konservatorien geben, welche nach nur halbjährigem Besuche Musiklehrerzeugnisse gewohnheitsmässig ausstellen.

An diesen Wurzeln muss das Uebel angefasst werden, wenn der Staat „staatlich geprüfte“ Musiklehrer nicht einführen will oder kann.

Ich glaube bestimmt, dass die meisten Leiter von Musiklehrerseminarien sich einem Verbande anschliessen werden, wenn es zur Selbsthülfe kommen muss.

Vielleicht versucht es die Redaktion des „Kl. L.“, wenn die Staatshülfe versagt, meinem Vorschlage zur Ausführung zu verhelfen.

Weitere zustimmende Schreiben zur Frage der Staatsprüfung gingen der Redaktion ein von den Herren und Damen

Musikdirektor W. Helmich, Duisburg.
Musikdirektor K. Diehl, Lennep.
Organist Boehm, Sagan.
Musiklehrerin E. Dietrich, Potsdam.
Domkapellmeister J. Decker, Augsburg.
Musiklehrerin Anna Simon, St. Johann.
Professor Dr. Lorenz, Stettin.
Musiklehrerin Martha Quast, Magdeburg.
Direktor A. Fischer, Magdeburg.
Musiklehrerin Cäcilie Alsberg, Arolsen.
Professor A. Winterberger, Leipzig.
Musikdirektor E. Röder, Lauban.
Musiklehrer J. Kunstic, Cilli.
Musiklehrerin G. Brechler, Fürth i. B.
Musikdirektor C. Witting, Dresden.
Organist P. Gaebler, Forst i. L.
Organist M. J. Erb, Strassburg.
Musiklehrerin E. Schlemüller, Leipzig.
Musikdirektor H. Witte, Leer (Ostfr.)

Die 37. Tonkünstler-Versammlung in Heidelberg.

Von
Dr. Leopold Schmidt.

Wenn das diesjährige Fest — der Zahl nach das 37. — des Allgemeinen Deutschen Musikvereins besonders stimmungsvoll verlief, so trug gewiss die Wahl des Festortes nicht wenig dazu bei. Ein Besuch der berühmten Neckarstadt zu einer Zeit, wo noch die Akazien in Blüthe stehen und der Hollunder um die Mauern des alten Schlosses duftet, mag Manchen verlockt haben. Indessen auch die Programme der fünf Konzerte, die für die Tage vom 1.—4. Juni in Aussicht genommen, waren wohl dazu angethan, das Interesse des Musikfreundes zu wecken. Wer die musikalische Fortschrittspartei einmal bei einander sehen, wer sich von dem jetzigen Stand der Dinge unterrichten wollte, dem bot sich in Heidelberg eine gute Gelegenheit. Eine ganze Reihe neuer Werke kam zu Gehör, und Einiges, wie die Bruchstücke aus dem „Guntram" von Richard Strauss, was zum mindesten für Viele den Reiz des Neuen hatte. Daneben wurde freilich auch Musik gemacht, die weder mit dem Zweck noch mit der Tendenz dieser Feste nachweislich irgend etwas zu thun hatte.

Die Konzerte zerfielen in zwei Kirchenkonzerte, zwei Orchesterkonzerte und einen Kammermusikabend. Daran schloss sich eine Aufführung im Hoftheater zu Karlsruhe, zu der die Theilnehmer am Feste eingeladen waren. Die Veranstaltungen verliefen ziemlich programmmässig; durch Unpässlichkeit der Frau Mottl musste freilich eine Scene aus Cornelius' unvollendeter Oper „Gunlöd" (in der Mottl'schen Bearbeitung) zu allgemeinem Bedauern ausfallen, während eine Indisposition des Herrn Forchhammer nur eine Umstellung zur Folge hatte. Was in den vier Tagen geboten wurde, war, wie gewöhnlich bei solchen Anlässen, des Guten zu viel. Weniger wäre Mehr gewesen; die menschliche Genusskraft hat ihre Grenzen, und bei der drückenden Hitze, die gerade herrschte, hatten es die Festgenossen nicht leicht, den anspruchsvollen Werken ihre volle Aufmerksamkeit zu erhalten. Man sollte in Zukunft mehr Rücksicht auf die Zuhörer nehmen und lieber diesen oder jenen Wunsch eines Vereinsmitgliedes der Wirkung des Ganzen zu Liebe unerfüllt lassen. Wozu mussten längst bekannte Lieder gesungen, wozu das Cis-moll-Konzert von Scharwenka oder das Es-dur Quartett Beethoven's gespielt werden? Vielleicht wäre es sogar angezeigt, bei diesen Gelegenheiten überhaupt nur neue Werke zu bringen, oder solche, deren Aufführung unter den bestehenden Verhältnissen besondere Schwierigkeiten im Wege stehen. Damit wäre wohl auch dem Gedanken, der Liszt bei der Stiftung des Tonkünstlervereins leitete, am besten Rechnung getragen.

Bei einem Musikfest interessieren in erster Linie die Werke selbst; von der Ausführung, die oft vom Zufall abhängt, soll nicht allzu kritisch die Rede sein. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, wie tapfer sich das städtische Orchester, das durch eine Anzahl auswärtiger Künstler verstärkt war, und die vereinigten Chöre Heidelbergs gehalten haben. An ihrer Spitze stand, soweit die Komponisten nicht ihre Werke selbst dirigierten, Prof. Dr. Philipp Wolfrum; nur die Liszt'sche Krönungsmesse leitete Felix Mottl mit dem ihm eigenen Schwunge. Herr Wolfrum, der sich um den guten Verlauf der Feier mithin sehr verdient gemacht hat, wirkte auch an der Orgel, auf der sich neben ihm mit Erfolg Herr Karl Straube hören liess. Unter den vokalen Kräften ragte Johannes Messchaert hervor; mit einem Gesange von Richard Strauss und der Bach'schen Kantate „Gern will ich den Kreuzstab tragen" gab er Proben einer technischen Meisterschaft und einer Intensität des Ausdrucksvermögens, die zur Zeit wohl einzig dasteht. Herr Forchhammer war, wie erwähnt, nicht ganz im Vollbesitz seiner Mittel, machte aber dennoch Eindruck durch Fülle des Tones und Energie des Vortrages. Eine in Deutschland noch unbekannte Sopranistin, Frau Noordewier-Reddingius, erwarb sich schnell die Sympathien durch ihre klare und schöne Tongebung, den ruhigen, weichen Klang ihrer Stimme und eine vornehme musikalische Phrasierungskunst. Das „böhmische" Streichquartett der Herren Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan hatte die Ausführung der Kammermusikwerke übernommen und erregte damit gerechte Bewunderung.

Das Eröffnungskonzert wurde von einem, namentlich in seinem ersten Satze nicht nur meisterlich, sondern auch schön erfundenen Orgelkonzert (g-moll No. 2) von Rheinberger eingeleitet. Dann folgte Wolfrum's „Weihnachtsmysterium". Wir kennen das interessante Werk aus einer Aufführung in der Gedächtniskirche und haben es seiner Zeit hier besprochen. Es machte allgemein den günstigsten Eindruck und trug seinem Autor spontane Ovationen ein. Am zweiten Tage Vormittags dirigierte Humperdinck seine „Maurische Rhapsodie", Richard Strauss das Vorspiel zum „Guntram" und Siegmund von Hausegger seine „Dionysische Phantasie". Vorauf ging Liszt's symphonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne", nach der Jacques Thibaud, der jugendliche Geigenvirtuose aus Paris, mit Lalo's Konzert in F-dur stürmischen Applaus errang. Von den modernen Orchesterwerken machte die uns bereits bekannte „Rhapsodie" von Humperdinck

den reifsten und abgerundetsten Eindruck. Hausegger's „Phantasie" zeigte wenig dionysischen Charakter, das grosse Geschick des Komponisten und seine ernsten künstlerischen Absichten treten indessen schon in dieser Jugendarbeit überzeugend hervor. Das Guntram-Vorspiel ist ein weihevolles, edel dahinfliessendes Tonstück, das die Erwartungen auf das Musikdrama als auf etwas Ungewöhnliches rege macht. Die Theilnahme für die kaum aufgeführte Strauss'sche Wort- und Tondichtung wurde am folgenden Tage noch gesteigert, als Forchhammer die Schlussszene daraus sang. Diese Musik steckt zwar noch tief im späteren Wagner, der sittliche Ernst jedoch, der aus ihr redet, und die eindringliche, ausserordentlich klangschöne Tonsprache des Orchesters, gegen die die Singstimme schwer zu kämpfen hat, verfehlten nicht ihren Eindruck. Richard Strauss wurde hiernach, wie nach der Wiedergabe der seltsamen Baritongesänge mit Orchester („Notturno" und „Nächtlicher Gang") in einer Weise gefeiert, die unzweideutig der Achtung, die er bei seinen Kunstgenossen und beim Publikum geniesst, Ausdruck lieh.

Während das Kammerkonzert, das am Sonntag Abend stattfand, nur durch das fein gearbeitete A-moll-Quartett von Tanejeff interessierte, brachte der Montag noch verschiedene Neuheiten. Otto Naumann führte sich mit einem keck gezeichneten Tongemälde, dem Scherzo „Junker Uebermuth", ein, das ihn als einen gelehrigen Schüler der neuesten Instrumentierungskünstler zeigt. Josef Suk's „Ein Märchen" betitelte Suite enthält viel feine Musik, bringt es aber zu keiner rechten Steigerung. Eigenartiges Talent und Sinn für Klangfarben bekundeten zwei „Legenden für Orchester" von Jean Sibelius, namentlich das zweite, „Lemminkäinen zieht heimwärts" ist ein ganz geniales Stück. Max Schillings' Prolog zum „König Oedipus", die zweifellos werthvollste der vorgeführten Kompositionen, wirkte in sofern neu, als ein wiederholtes Anhören erst alle Vorzüge, die eigenartige Gestaltung und Instrumentierung, den grossen Zug und den tiefen Gedankengehalt, in das rechte Licht treten lässt.

Das Schlusskonzert fand wie das erste in der Peterskirche statt und trug wieder mehr einen geistlichen Charakter. Zwei Werke von Liszt bildeten die Umrahmung, der „Sonnenhymnus des hl. Franziskus" und die „Ungarische Krönungsmesse". Dazwischen standen eine Phantasie und Fuge über B A C H von Max Reger, eine fleissige, im Stil etwas schwankende Arbeit, und die erwähnte Solokantate des Altmeisters, eine seiner herrlichsten Eingebungen, deren unsagbar ergreifende Wiedergabe durch Messchaert eigentlich den Höhepunkt des Festes bildete.

In Karlsruhe wartete der Festgenossen ein ganz aparter Leckerbissen, etwas für musikalische Feinschmecker: Berlioz zweiaktige Oper „Beatrice und Benedikt". Die aufs feinste ausgearbeitete Vorstellung mit Henriette Mottl und Pauline Mailhac in den weiblichen Hauptrollen erzeugte bei den Hörern die behaglichste Stimmung. Leider wurde sie durch das darauf folgende, überlange und musikalisch minderwerthige Ballet „Pan im Busch" von Felix Mottl (nach einem Text von Bierbaum) stark beeinträchtigt.

Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.

Zweiter Teil.*)

Herausgegeben von La Mara.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Im Mai 1860 verliess die Fürstin Wittgenstein die Altenburg zu Weimar und begab sich nach Rom, um dort bei der höchsten katholischen Kirchenbehörde einen letzten Versuch zur Lösung ihrer Ehe zu machen. Volle 13 Jahre hatten sich die Verhandlungen hierüber bereits hingezogen, ohne zu einem Ergebniss zu führen. Durch persönliche Bitte beim heiligen Vater hoffte Carolyne den endgiltigen Bescheid nebst der Erlaubniss zur Verheiratung mit Liszt zu erwirken. Sie rechnete auf baldige Rückkehr nach Weimar, auf baldiges Wiedersehen mit ihrem Freunde. Ersteres erfolgte niemals, denn nachdem die schönste Hoffnung ihres Lebens fehlgeschlagen, zog sie es vor, in Rom zu bleiben, letzteres fand erst nach 18 Monaten statt. Aus dieser ersten längeren Trennung beider rühren die 91 Briefe Liszt's an die Fürstin, welche den uns vorliegenden zweiten Teil bilden — für den Künstler eine Zeit innerer Unrast, des Hangens und Bangens, äusserster Spannung, schliesslich freudigster Erwartung, der grausame Enttäuschung folgen sollte. Kann es Wunder nehmen, dass in dieser Periode der Musiker hinter dem Menschen, das äussere Erleben hinter dem inneren Empfinden zurücktrat?

Im Gegensatz zu jener Schaffensfreudigkeit, in der das erhöhte Lebensgefühl ausströmte, das Liszt während seines zwölfjährigen Beisammenseins mit der Gefährtin seiner Seele erfüllte, scheint

*) Der erste Theil gelangte in den Nummern vom 1. Juli, 15. Juli und 1. August 1900 dieses Blattes zur Besprechung.

nach ihrer Abreise der Pulsschlag seiner Energie in's Stocken zu gerathen. Auch durch äussere Verhältnisse seiner Künstlerlaufbahn wurde diese Veränderung theilweise bedingt. Seine freiere Art der Orchesterleitung, die in der Folge Schule gemacht hat und heute in den Händen eines Weingartner, Nikisch, Richard Strauss ihre wohlverdienten Triumphe feiert, hatte ihm von Seiten engherziger Kollegen und Neider die gehässigsten Angriffe eingetragen, welche 1857 auf dem Musikfest zu Aachen ihren schmachvollen Gipfelpunkt erreichten. Als sich nun im folgenden Jahre bei der Erstaufführung von Peter Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad" auch im eigenen Lager, in Weimar selbst, eine Demonstration gegen ihn erhob, legte er definitiv den Dirigentenstab für die Oeffentlichkeit nieder. „Ich werde mich hüten, mich wieder an diese Galeere schmieden zu lassen, die für mich weder hier noch anderswo zu etwas führen kann," schrieb er später über diesen Punkt. — Seine Leistung für das Theater, in dem, seit Franz Dingelstedt Intendant war, die Oper mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, beschränkte sich fortan auf gelegentliche Mitwirkung bei der Einstudierung neuer Werke. Obwohl Hof und Stadt ihm mancherlei Ehrungen erwiesen, um dadurch die Kränkungen zu verwischen, welche er erlitten hatte, fühlte er sich in Weimar nicht mehr heimisch. Enttäuscht, vereinsamt, im Stillen mit Plänen für eine andere Zukunft beschäftigt, blieben auch in schöpferischer Hinsicht die Jahre 60—61 hinter den vorangegangenen weit zurück. Es entstanden nur kleinere Kompositionen, wie der Psalm „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", einzelne Lieder wie „Scheiden" von Hoffmann, „Die Zigeuner" von Lenau — dann, charakteristisch für seine Stimmung, der Entwurf einer Trauerode „Les morts," der unausgeführt blieb und sich jetzt unter den Manuskripten des Liszt-Museums zu Weimar befindet. Daneben legte er an einzelne seiner symphonischen Dichtungen letzte Hand, beschäftigte sich gelegentlich mit der Instrumentierung von Liedern, schreibt jedoch selbst: „Mein Geist ist nicht bei allen diesen Dingen, und es kostet mich bisweilen eine gewisse Ueberwindung, um meinen notwendigsten musikalischen Verpflichtungen nachzukommen."

Fliessen die Mittheilungen über künstlerische Begebnisse daher nur spärlich in diesen Briefen, so nimmt dagegen die Politik einen verhältnissmässig breiten Raum ein. War doch Italien die augenblickliche Bühne des Welttheaters, und wenn zur Zeit auch die Waffen zwischen Königthum und Papsttum ruhten, so wogte die diplomatische Fehde nur um so heftiger. In Rom befand sich die Fürstin in unmittelbarem Kontakt mit den Häuptern der klerikalen Partei; jede Bewegung der letzteren wurde daher von ihrem Freunde in Deutschland mit doppeltem Interesse verfolgt und in seiner Korrespondenz mit ihr lebhaft diskutiert. Die Verhältnisse waren noch keineswegs geklärt, und in einem der Briefe zweifelt Liszt z. B., ob die Theilung des rechten und linken Tiberufers (in Rom zwischen weltlicher und geistlicher Macht) bereits als fait accompli zu betrachten sei. Zugleich wirft er die Frage auf: „Wird der heilige Geist dem widerstehen, was wir als jenen „modernen Geist" bezeichnen, dessen bewegliche Basis die Prinzipien von 1789 bilden, welche man von neuem heraufbeschwört?"

Erhielt er durch Carolyne direkt Kunde über die Zustände in Rom, so musste er ihr dagegen über die politischen Verhältnisse des übrigen Europa Bericht erstatten. Sie bat ihn auch um „anecdotes politiques", ein Verlangen, dem er mehrfach nachkommt. Für diese, den unmittelbaren Tagesereignissen entnommenen kleinen Geschichten und Bonmots dürfte der Mehrzahl heutiger Leser das volle Verständnis fehlen, und mancherlei, was in jener Zeit über einzelne Persönlichkeiten im Umlauf war, hat die Zukunft nicht bestätigt — ein Beweis, dass Erfindungen müssiger Köpfe auch damals ihr Glück machten. Interessanter sind die Berichte, welche Liszt aus eigenen Erlebnissen schöpft, wozu namentlich sein Aufenthalt in Paris im Frühjahr 1861 Anlass bot. Dieser Besuch der französischen Hauptstadt, in der auch seine zweite Tochter, Blandine, lebte, die dort an den Advokaten und späteren Minister Ollivier verheiratet war, hatte hauptsächlich den Zweck, sich bei Napoleon für die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion zu bedanken. Vermuthlich wollte er auch in Paris gleichzeitig das Terrain rekognoszieren, ob sich ihm etwa für die Zukunft ein Feld befriedigender Thätigkeit bieten würde, wie aus einzelnen Andeutungen hervorzugehen scheint. Sehr gnädig zeigte sich ihm „le Sphinx aux Tuileries", wie er den Kaiser mehrfach nennt und über den er treffend äussert: „Der Teufel selbst vermag nicht zu erraten, — was er nicht will und was er nicht kann, — was er thut, ohne es zu sagen und was er sagt, ohne es zu thun." Liszt wurde zur Tafel in die Tuilerien befohlen und schreibt darüber am 28. Mai: „Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin zeigten sich mir gegenüber ganz ausnahmsweise huldvoll und wohlwollend." Als Napoleon ihn fragte, welches Gefühl augenblicklich in Deutschland in Bezug auf die gegenwärtige Politik vorherrschend sei, gab er die freimütige Antwort: „Das Gefühl grosser Feindseligkeit gegen Frankreich — was übrigens ganz natürlich ist." Im Verlaufe des Abends bemerkte der Kaiser, gleichsam sich vergessend: „Ich komme mir manchmal vor, als sei ich 100 Jahre," worauf Liszt schlagfertig erwiderte: „Sire, Sie sind das Jahrhundert."

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten.

Professor Friedrich Gernsheim ist zum Nachfolger von Prof. Dr. Martin Blumner als Vorsteher einer mit der Akademie der Künste verbundenen Meisterschule für musikalische Komposition berufen worden. Gernsheim gehört der Akademie bereits seit 1888 als ordentliches Mitglied an, 1897 wurde er Senator derselben.

Am 9. Juni ist Professor Wilhelm Pfeiffer, 61 Jahre alt, gestorben. Er war ein gesuchter Klavier- und Theorielehrer — als solcher auch an den von Theodor und Franz Kullak geleiteten Instituten thätig — und hat mit seinen schlichten, melodisch gefälligen Gesang- und Klavierkompositionen Beifall gefunden. In früheren Jahren war der Verstorbene auch als Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins und musikalischer Berichterstatter des „Reichsanzeigers" thätig.

Am 13. Juni, dem Geburtstag des verstorbenen Domchordirektors Prof. Alb. Becker, veranstaltete Organist Bernh. Irrgang eine Albert Becker-Feier in der Heiligkreuzkirche (Hallesches Thor), unter Mitwirkung von Frl. Marie Blohm (Sopran), Frl. Helene Jordan (Alt), Lehrerin an der kgl. Hochschule für Musik, Herrn Alex Curth (Tenor), Herrn A. N. Harzen-Müller (Bass) und Herrn Walther Hebenicht (Violine).

In Altona, wo er 1820 geboren war und seit den 1860er Jahren gelebt und gewirkt hat, ist der kgl. Musikdirektor Professor Cornelius Gurlitt gestorben. Schüler von Karl Reinecke in Segeberg, später von Weyse in Kopenhagen, war er erst als Organist an der Hauptkirche in Altona und während des schleswig-holsteinischen Feldzugs als Armee-Musikdirektor thätig. Als Komponist hat er eine vielseitige Thätigkeit entfaltet, die hauptsächlich auf dem Gebiete der Klaviermusik und des Liedes Anerkennung gefunden hat. 1874 wurde er zum kgl. Musikdirektor ernannt.

Zu Pfingsten fanden ausser dem besprochenen Kölner Musikfeste noch das schwäbische Musikfest zu Augsburg und das 2. hessisch-pfälzische Musikfest zu Worms statt. Über das Gelingen beider liegen glänzende Berichte vor. Protektor des ersteren war Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern, der mit seiner Familie dem ganzen ersten Festkonzert beiwohnte. Die Tendenz des Festes war, „Deutsche Musik des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Wagner" zu bieten. Der Leiter des Festes war Musikdirektor Wilhelm Weber, Mitwirkende: das Böhmische Streichquartett, Prof. Heermann, Dr. Dohrn, die Sänger und die Sängerinnen: Herren Bruns, Dr. Kraus, Lohmüller und Loritz, Frau Sendtner-Exner, Frl. Dietz und Frau Kraus-Osborne. Im zweiten Festkonzerte übernahm Siegfried Wagner zu Beethoven's VII. Sinfonie, dem Vorspiel zu Parsifal und den Préludes von Liszt den Taktstock.

Auf dem Wormser Musikfeste führten abwechselnd Musikdirektor Karl Kiebitz und Prof. Fr. Gernsheim aus Berlin, der aus Worms gebürtig, den Taktstock. Solisten waren die Damen: Frau Iduna Walter-Choinanus, Frau Feuge und die Herren R. v. Milde, Felix Berber und Professor Ordenstein. Der Grossherzog und seine Gemahlin beehrten das zweite Konzert mit ihrer Gegenwart.

Hermann Wolff's Konzertkalender für die Wintersaison 1901—1902 ist erschienen, derselbe tritt damit seinen 7. Jahrgang an. Der Inhalt ist im Wesentlichen der gleiche geblieben, er bringt neben den kalendarischen Notizen die Listen der durch die Direktion vertretenen konzertierenden Künstler, eine Zusammenstellung der sommerlichen Musikfeste, eine Hotelliste für Deutschland und das Ausland, die den reisenden Künstlern besonders willkommen sein dürfte, die Daten der diesjährigen Bayreuther Festspiele, die Preise der Konzertsäle u. s. w.

Zu gleicher Zeit versandte die Konzert-Direktion Eugen Stern den 8. Jahrgang ihres Künstler-Verzeichnisses für die nächste Konzertsaison. Das elegant ausgestattete Buch enthält ausser den durch die Firma vertretenen Künstlern Notizen über Berlin's Konzertsäle, Preise der Orchester, ein Kalendarium, Münztabellen u. A.

Das zweite historische Orgel-Konzert von Prof. Dr. H. Reimann, am 10. Juni in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniss-Kirche veranstaltet, enthielt zum ersten Mal aufgeführte Werke altböhmischer Meister: Czernohorsky, Zach und Seeger, ausserdem Sonaten von Ritter und Merkel.

In Zwickau hat am 8. Juni die feierliche Enthüllung des Robert Schumann-Denkmals stattgefunden, dem sich ein zweitägiges Musikfest in würdiger Weise anschloss. Aufgeführt wurden: „Das Paradies und die Peri", das a-moll-Quartett, op. 41, das Es-dur-Quintett, die C-dur-Sinfonie, die Genoveva-Ouvertüre, die Fantasie für Viola, Sololieder und Männerchöre. Hochverdient um das Gelingen des Festes machte sich vor Allem Musikdirektor Vollhardt, der die Triebkraft des ganzen Festes war, Professor Joachim und seine wackeren Quartettgenossen und Professor Dr. Carl Reinecke, der trotz seiner 76 Jahre den schwierigen Klavierpart des Es-dur-Quintettes in wunderbarer Vollendung spielte. Das a-moll Klavierkonzert, das einzige, welches Schumann geschrieben, spielte Waldemar Lütschg aus Berlin in trefflichster Weise, die vokalen Partien waren durch Frau Lula Gmeiner, Frau Röhr-Brajnin, Frau Emma Baumann und Herrn Büttner vorzüglich vertreten. Das Denkmal selbst, dessen Hülle am 8. Juni fiel, ist eine Schöpfung des jungen, hochbegabten Bildhauers Johannes Hartmann in Leipzig. Es zeigt den Meister in der bekannten

sitzenden Stellung, das Haupt leicht geneigt auf die Hand gestützt, mit träumerisch-ernstem, weltfremdem Gesichtsausdruck.

Der englische Musikhistoriker Shedlock hat das Glück gehabt, die Partitur der Oper „Die Königin der Feen", eines berühmten Werkes von Purcell, das man seit zweihundert Jahren schon verloren glaubte, wiederzufinden. Bereits im Jahre 1701 hatte die „London Gazette" eine Anzeige veröffentlicht, in der von Seiten des Covent Garden-Theaters ein Preis von 420 Mk. demjenigen geboten wurde, der diese Partitur dem Theater wieder zustellen würde. Der Preis wurde von Niemand gewonnen und trotzdem war die Partitur nicht verloren gegangen. Sie befand sich ganz einfach seit dem Jahre 1837 in der Bibliothek der königl. Musikakademie in London, der sie der Komponist R. J. Stevens vermacht hatte, und zwar unter einer Reihe Musiknummern, aber die Verwalter dieser Bibliothek hatten sich bisher nicht die Mühe gegeben, dieses Vermächtniss genauer zu untersuchen und einen Katalog aufzustellen. Man glaubt, dass ein Theil der Partitur von der Hand Purcells selber geschrieben ist.

In Salzburg wird das Mozarteum in den Tagen vom 5.–9. August ein grosses Musikfest veranstalten, das denselben Umfang erhalten soll, wie die Mozart-Centenarfeier 1891. Es werden zwei grosse Orchesterkonzerte, ein Kammermusikkonzert und zwei Aufführungen des „Don Juan" stattfinden. Für die Konzerte ist das Wiener Philharmonische Orchester unter Hofkapellmeister Josef Hellmesberger's Leitung eingeladen worden.

Bücher und Musikalien.

Max Reger, op. 22. Sechs Walzer für Pianoforte. (Zwei Ausgaben für 2 und 4 Hände).
— op. 34. Cinq Pièces pittoresques. (vierhändig).
— op. 45. Sechs Intermezzi (zweihändig).

J. Aibl, München.

In den Walzern überrascht uns Reger durch die Anmuth und den Fluss der Melodieen, da wir sonst an ein strengeres „Gesicht" bei ihm gewöhnt waren. Der Kontrapunktiker verleugnet sich auch hier nicht, sondern gestaltet die Mittelstimmen in ungewöhnlich reicher Weise. Auch rhythmisch sind diese Stücke interessant und fein, so fehlt nichts, um sie für Jedermann fesselnd zu machen. Sie klingen gut, auch in der zweihändigen Form, die nicht allzu schwer gesetzt ist.

In op. 34 lässt der Komponist seinem Humor die Zügel schiessen. Es sind viele geistreiche Einfälle in diesen kleinen Stücken. Sehr interessant ist die Kombination des schnellen Mittelsatzes mit dem langsameren Haupttheil in Nr. 4, wobei der erste Partner 3 Takte während eines Taktes des zweiten Partners zu spielen hat, so aber, dass die eine Phrase zweitheilig, die andere dreitheilig ist, nämlich:

I Presto 2/4

II Andantino 3/4

Für den verständnissvollen Vortrag sind die Stücke gar nicht so leicht, sie verlangen zwei vollkommen ebenbürtige Spieler mit viel Temperament und selbst dann müssen sie sich einander gut anpassen und jedem Wink des Komponisten präcis folgen.

Die Intermezzi gehören dem ernsten, theils tragischen, theils grimmig humoristischen Genre der früheren Charakterbilder an. Wenn ich mich nicht täusche, sind letztere noch bedeutender, konzentrierter. In den Intermezzi schimmert so etwas wie „Manier" ein bischen durch. Sonst besitzen sie aber dieselben Vorzüge wie die Charakterbilder: eine grosse, überschäumende Kraft, Wildheit im Schmerz wie im Scherz, kühne Harmonik, interessante Rhythmik. Auch der pianistischen Seite sind zum Theil interessante Aufgaben gestellt, wie in den „Konzertstücken" Nr. 2 und Nr. 4. Vieles wirkt ganz wie Improvisation, namentlich Nr. 3, ein merkwürdiges, düsteres, breit ausgeführtes Stück, in welchem nicht die kleinste „symmetrische" Phrase vorkommt, sondern die melodische Linie sich ohne Wiederholung fortspinnt, immer Neues gebärend, bis zum Schluss. In anderen Stücken sind dagegen die vorkommenden Wiederholungen jedes Mal variirt mit Reichthum an Verzierungen: Wechselnoten, Vorhalten, Durchgangsnoten, ein höchst amüsanter Reigen. Wenn in Nr. 2 und 4 eine „lustigere" Note angeschlagen wird als früher, so bringen die Mittelsätze desto kräftigeren Schatten zum Gegensatz. Die „Tarantella" (Nr. 6) ist von bitterer Ironie erfüllt, zum Schluss scheint der „Würger Tod" einherzuschreiten und die Tanzenden zu zermalmen.

Ob sich in der Weiterentwickelung des hochbegabten Komponisten allmählich etwas mehr Ruhe in der melodischen Zeichnung zeigen wird, mehr Plastik in den Themen? Zu seinen grossen ander-

weitigen Eigenschaften bliebe nur noch diese zu wünschen übrig.

J. Vianna da Motta.

Franz Kullak, op. 14. Die höhere Klaviertechnik. Mit deutschem und englischem Text.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Im vorigen Jahrgange des „Klavier-Lehrer", Nr. 6 u. 7, hatte ich bei Abfassung der biographischen Skizze Gelegenheit, auf Franz Kullak's pädagogisches Wirken und seine für diese Zwecke verfassten, instruktiven Werke eingehend hinzuweisen. Seine früheren Veröffentlichungen dieses Genres bezogen sich in methodischer Fassung zumeist auf den grundlegenden Elementar-Unterricht, für welchen er, auf den Prinzipien seines grossen Vaters weiterbauend und an Bestehendes anknüpfend, überall da Ergänzungen einfügte, wo thatsächliche Lücken vorhanden waren; ausserdem verwertete er die auf den Fortschritt basierenden und durch die eigene Praxis gewonnenen Erfahrungen. Diese elementaren und seine folgenden, für die Mittelstufen berechneten Studien vervollständigt Fr. Kullak jetzt durch sein neu erschienenes Werk „Die höhere Klaviertechnik". Von dem richtigen Gesichtspunkt ausgehend, dass zur Vollendung des technischen Könnens, nachdem die Mittelstufen das fliessende Passagenspiel, Tonleitern und Akkorde gepflegt, die Beherrschung des Doppelgriffspiels die vorzüglichste Aufgabe sei, hat Kullak den Schwerpunkt auf das Studium von Terzen, Sexten und Oktaven gelegt und giebt hierfür bei knapper Fassung ebenso vorzügliche wie erschöpfende Anleitung. Kullak hat alle seine Vorgänger auf diesem Gebiete, vornehmlich über die so äusserst wichtige Frage des Fingersatzes studiert; für das Terzenspiel kommen hauptsächlich die Altmeister Czerny, Clementi und Hummel in Betracht, aber auch Herz, Pembaur, Presdy und Handrock werden herangezogen, vor allem von den Modernen jedoch Chopin, der ja bekanntlich für den Fingersatz des Terzenspiels ganz neue Pfade gefunden hat. Das Problem des Terzenspiels liegt ja immer in der Erzielung eines schönen Legato, alle vorgenannten Meister suchten es zu lösen. Kullak wendet sein Hauptaugenmerk gleichfalls darauf und hat die Resultate seiner Vorgänger zusammengefasst; er giebt für jeden Einzelfall, für kürzere oder längere Passagen die jedesmaligen passendsten Fingersätze an, mit besonderem pädagogischen Scharfblick ausgewählt, dazu noch stets auf die Naturanlage auf den so äusserst verschiedenen Bau der Hände und der Finger Rücksicht nehmend. Interessant, aber schwierig und nicht für die Allgemeinheit zu verwerten ist der Fingersatz für chromatische Terzengänge, den Kullak gütigst von dem Klaviervirtuosen Leopold Godowsky citiert. In ähnlicher Gründlichkeit wie das Terzenspiel wird dann das Studium des Sexten- und Oktavenspiels behandelt. Viel mehr wie bei den Terzen ist schon beim Studium der Sexten, wenn Legato-Spiel gefordert wird, auf die Grösse und Spannungsfähigkeit der Hände Rücksicht zu nehmen. Kullak giebt da ganz originelle Kombinationen mit Stützfingern, Stellungen der Hand und des Armes zu Vorübungen an, er unterscheidet mit grossem Bedacht das Spiel von Sexten innerhalb der Liniensysteme, im Gegensatz zu dem über den Systemen stehenden, und kombiniert für beide Fingersatzreihen, einmal für Durchschnittshände, dann aber auch für kleine und grosse Hände. Noch grössere Rücksicht auf die erhaltenen Naturanlagen erfordert das Oktavenstudium, und es ist ein nicht genug zu rühmender Vorzug des Werkes, dass Kullak bei schwierigen Aufgaben stets auf die Gefahren hinweist, die durch Forcieren beim Üben drohen, besonders wenn der Bau der Hand hindernd hinzutritt. — Bei dem Oktavenstudium konnte sich Kullak auf das grosse Werk seines Vaters „Die Schule des Oktavenspiels" stützen, fügt jedoch auch hier allerhand kleine praktische Winke, die er aus seiner eigenen langjährigen Erfahrung geschöpft, hinzu, besonders solche, die sich auf den Gebrauch des 4. und 5. Fingers beim Oktavenspiel und zu den Vorbereitungen dafür beziehen. Mit der Ausbildung der Sprungtechnik im Oktavenspiel betritt Kullak ein noch wenig erschöpftes Gebiet, er giebt hier bezüglich der Finger- und Armstellung, Bewegung des Handgelenks und des Unterarms neue, schätzenswerthe Anleitungen, ebenso für die Wahl der zu verwertbaren Finger. Ein Schlusskapitel behandelt das Spielen von Sekunden, Quarten und Quinten, die meist in Kombinationen auftreten, und macht dann vor der grossen Septime Halt. Eingefügt sind bei den bezüglichen Abschnitten Lösungen schwieriger Fingersatzfragen einzelner Stellen in Werken von Beethoven, Chopin und Liszt.

Es ist ein vortreffliches Werk, die gediegene Arbeit eines ernsten, nachdenkenden, vorwärtsstrebenden Künstlers, der aus dem Leben und der Erfahrung schöpft und jedem Schematismus abhold ist. Es eignet sich durch die überall in den Notentext eingefügten, ebenso knappen, klaren wie sachlichen Erläuterungen für den denkenden Schüler auch ganz vorzüglich zum Selbststudium, dem Lehrer jedoch giebt es einen unschätzbaren Leitfaden für dies schwierige Gebiet der Technik in die Hand. Es sei hiermit aufs wärmste empfohlen.

Henri Gobbi: Repertoire pour deux Pianos. Transcriptions classiques et modernes.

Rozsnyai et Co., Budapest.

Folgende Werke von bekannten Meistern liegen in Bearbeitungen für 2 Klaviere zu 4 Händen vor: **Robert Volkmann:** Drei Stücke aus op. 21, Visegrad, Waffentanz, Brautlied, Soliman

Anton Rubinstein: Ungarische Fantasie. **Dom. Scarlatti:** Gigue. **J. S. Bach:** Orgelfuge in a-moll. **Robert Schumann:** op. 58. Skizzen für den Pedalflügel Nr. 2. **Felix Mendelssohn:** Scherzo aus op. 16. **Henri Gobbi:** Serenade Hongroise (Chansons nationales). Die Werke sind bis auf das letztere leichter spielbar, wie die in Nr. 12 des „Kl.-L." von mir besprochenen Berlioz'schen Werke in der Bearbeitung von Otto Singer. Die Bearbeitung ist flott und gewandt, und kann ich auch diese Serie zur fleissigen Benutzung warm empfehlen.

Anna Morsch.

Vereine.

Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Generalversammlung zu Bonn.

Die 1. Versammlung der Musiksektion fand am 26. Mai Vormittags ½12 Uhr statt. Frl. S. Henkel eröffnet die Versammlung, zu Protokollführerinnen werden Frl. Lenz-Pfaffendorf und Frl. Am Siegen ernannt. In dem Referat „zur staatlichen Prüfung der Musiklehrer und -Lehrerinnen" berichtet Fr. Morsch-Berlin über die Schritte, die bisher geschehen sind, und führte aus, dass sie sich von einer etwa im Herbst einzureichenden Massenpetition Erfolg verspräche. Zur Frage der „Mitarbeit der Lehrerin auf dem Felde des Schulgesanges" schlug Frl. Müller-Darmstadt vor, eine Eingabe an die deutschen Regierungen einzureichen mit der Bitte um Aufstellung einer Prüfungs-Ordnung für Fachgesanglehrerinnen an Mädchenschulen. Die Eingabe fand ihre Begründung in einer Denkschrift, von Frl. Müller verfasst und verlesen. Beide Vorschläge fanden einstimmige Annahme. Der Antrag des Vorstandes, von jedem Mitglied 25 Pfg. für die Kasse der Musiksektion einzuziehen, wurde angenommen. Frl. Rommel theilte mit, dass der Vorstand des A. D. L. V. künftighin 100 Mk. zur Kasse der Musiksektion beiträgt.

Zum Antrag Berlin, die Regelung der Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht betreffend, wird beschlossen, die Angelegenheit zur weiteren Verfolgung einer Kommission zu überweisen, zu welcher folgende Mitglieder gewählt werden: Fr. Stieglitz-Berlin, Fr. Soost-Kassel, Frl. Bruch-Bonn.

Die 2. Versammlung fand am 26. Mai Abends 7 Uhr statt. Zu den Anträgen Danzig und Stuttgart, die Versendung der Aufsätze betreffend, wird der Beschluss gefasst, dass jährlich 2 Themata auszuarbeiten seien mit den Terminen 1. Februar und 1. Oktober. Die Arbeiten werden in genügender Anzahl hektographiert. Jede Gruppe erhält ein Exemplar. Die Einzelmitglieder werden in Gruppen eingetheilt. Die Sektion spendet zur Bestreitung der Kosten 10 Mk. Die Mehrkosten muss die Gruppe tragen, die die Aufgabe gestellt hat. Antrag Danzig auf „ausschliessliche Verwendung von Lehrerinnen beim Gesangunterricht an Mädchenschulen" wird dahin berichtigt, dass nur die Mitarbeit der Lehrerin im Schulgesange angestrebt werden könne. Der Wortlaut der abgeänderten Statuten wird den Gruppen zur Begutachtung zugesandt werden. Ebenso findet der Antrag auf Zuwahl eines 6. Vorstandsmitgliedes Annahme durch die Wahl von Frl. Morsch in den Vorstand. Die bisherigen Mitglieder des Vorstandes werden für die nächste Wahlperiode wiedergewählt. Frau Claus-Leipzig legt das Amt der Stellenvermittlung nieder, an ihrer Stelle wird Frau Burghausen-Berlin in Vorschlag gebracht. — Frl. Henkel bringt den Jahresbericht des Vorstandes und an Stelle von Fr. Claus den Bericht der Stellenvermittlung. Frl. Müller berichtet über den Stand der Sektions-Bibliothek. Zum Schluss berichteten die Delegirten der Gruppen, vertreten waren: Berlin, Danzig, Darmstadt, Frankfurt, Halle, Kassel, London, Leipzig und Königsberg, die alle ein reges Vereinsleben innerhalb der Gruppen aufweisen. Schluss der Sitzung durch Frl. Hesse mit den Worten: „Einigkeit macht stark."

Der Vorstand

I. A. Sophie Henkel

Briefkasten.

Frl. E. S. Breslau und vielen Anderen. Um vielen irrigen Auffassungen zu entgegnen, betone ich ausdrücklich, dass es sich bei der Forderung um eine Staatsprüfung durchaus nicht um eine Einführung mit rückwirkender Kraft handeln kann, auch vorläufig für die nächste Zeit nur um eine fakultative, nicht obligatorische Prüfung. Es soll Jedem freistehen, sich prüfen zu lassen, aber nicht, nur die Möglichkeit zur Prüfung muss vorhanden sein.

Fr. Prof. B. in H. Vielen Dank für Ihre zugesagte freundliche Unterstützung. Selbstverständlich meinte ich nicht die Gruppen-Mitglieder, deren Zustimmung durch den Sektions-Beschluss von vornherein als gesichert galt, sondern ausserhalb der Gruppen stehende Musiklehrer und Lehrerinnen.

Anonymus aus Köslin. Ich achte jede Meinung, und jede auch abweichende, ist mir werth, bitte aber um offenes Visir, namenlose Zuschriften sind wirkungslos und bleiben unbeachtet.

Herrn R. P. in D. Sie finden alles von Ihnen Gewünschte in der That in den besprochenen Werken von A. E. Massa. Ich theile Ihnen, da Sie sich speziell nach den Fingersätzen erkundigen, noch mit, dass das 10. Heft demnächst mit den von Franz Liszt gebrauchten Doppelgriff-Fingersätzen im Druck erscheinen wird.

Dieser Nummer liegt ein Programm der 59. u. 60. ***historischen Konzerte der Musikschule Prof. Luigi Chiaffarelli in San Paulo*** *(Brasilien) bei, auf welches wir besonders aufmerksam machen.*

D. E.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: **Gustav Lazarus.**

Berlin N.W. — **Luisen-Str. 36.**

Aufnahme jederzeit.

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 11—2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Elise Pekschen, Claviervirtuosin aus St. Petersburg.
Hofburg, Hamburg-Uhlenhorst, Hofweg 94
wurde auf ihrer Tournée 1899—900 von S. K. M. dem Sultan Abdul Hamid II. eingeladen, in Constantinopel in seinem Kaiserlichen Palais Jldiz-Kiosk ein Hof-Concert zu geben, bei welcher Gelegenheit sie mit dem Commandeur-Stern des Kaiserlichen Nichan-i-Chefakat-Ordens von S. M. ausgezeichnet wurde.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Bülowstr. 23.
Konzert-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Gesangunterricht erteilen
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Tauenzienstrasse 21.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II

Martha Remmert,
Hofpianistin Kammervirtuosin.
Berlin W., Joachimsthalerstr. 24.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg.
Kantstr. 30a.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Eisholzstrasse 6 II,
am Botanischen Garten.

José Vianna da Motta,
Pianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.
Sprechstunde 1½—2½.

Elisabeth Caland,
Verfasserin von
„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels"
Charlottenburg, Goethestr. 80 III.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Rankestr. 28.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 30.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf
Berlin W., Bülowstr. 88 III

Helene Nöring,
Gesanglehrer n. Tonbildung Luise Reiss, Gehörbildung Methode Chevé,
Königsberg i. Pr., Schönstr. 18.

Anna Harmsen,
Klavier-Unterricht und Begleitung.
W., Lützowstr. 63, Gartenhaus.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43.
Eröffnet 1874.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen u. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Prospecte, alles Nähere enthaltend, durch den Director B. A. Veit, Luisenufer 43 I.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauenzienstr. 23 III
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht.

Hochschule für angewandte Musikwissenschaft,
verbunden mit einem
Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten.
Leitung: Max Battke.
Lehrgegenstände: Primavistagesang (für Erwachsene und Kinder), Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, Musikästhetik, Kritik, Gesangphysiologie, Kehlkopfkunde, Pädagogik.
Für die einzelnen Fächer sind hervorragende Dozenten gewonnen, u. A. die Herren Otto Arndt, Dr. Wilhelm Kleefeld, Max Marschalk, Heinrich Neumann, Dr. Walter Pfeiffer, Dr. Leopold Schmidt.
Anmeldungen beim Direktor: W., Bülowstr. 69. Sprechst. 3—4.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M
Junghofstrasse, Saalbau.

Valeska Kotschedoff,
Berlin W., Genthinerstr. 5a. G. III.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Unterrichts-Vermittelung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
Für Klavier-, Gesang- u. Violinstunden. Lehrerinnen mit guten Zeugnissen oder Empfehlungen werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin V. Zitelmann, Berlin W., Kleiststr. 37 G. I. Sprechstunden Montag Nachmittag 4—6.

Musikschule und Seminar Anna Hesse.
Gegründet 1862.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10,
Ecke Leipzigerstr. - Spittelmarkt.



Kunstwerke allerersten Ranges
12 goldene Medaillen und I. Preise.
Von Liszt, Bülow, d'Albert aufs Wärmste empfohlen. Anerkennungsschreiben aus allen Teilen der Welt. In vielen Magazinen des In- und Auslandes vorrätig, sonst direkter Versand ab Fabrik.
Günstige Vorteile für die Herren Lehrer

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung — Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Kewitsch-Orgel
Harmonium ☆ ☆ ☆ ☆
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche.
Johannes Kewitsch, Berlin W. Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6, No. 4787

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt,
Berlin W., Französischestr. 23.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Pianinos und Flügel von Rud. Schmidt,
Berlin N., Brunnenstrasse 11.
Neukreuzsaitig, erstklassiges Fabrikat von 350 Mk. an, Gelegenheitskäufe in Stutzflügeln, Harmoniums und Pianinos von Steinway, Bechstein, Schwechten, Blüthner, Duysen usw.
Den Herren Klavierlehrern Vorzugspreise.
Theilzahlung gestattet — Den neu erschienenen Katalog sende auf Wunsch gratis und franco

Anzeigen.

300 Mark Honorar.

Lehrer der Tonkunst, vorzügl. **Pädagog**, (Gymnasial- u. Universitätsstudien, **Wiener Konservatorium) K. u. kgl. Staatsexamen für Musiklehrer**, — einstimmig **mit Auszeichnung** bestanden Wien 881, **sucht Lehrstelle an hervorragendem Institut. Lehrfächer:** 1) **Klavierspiel**, von den Elementen bis zur Konzertreife 2) **Harmoniumspiel**, 3) **Orgelspiel** (Schule † Ant. Bruckner Wien) 4) **Theorie** und **Komposition**, 5) **Musikgeschichte** und **Aesthetik**, 6) **Methodik** und **Pädagogik** 7) **Chorgesang**, 8) **Mündl. Vortragskunst** und **Deklamation**, 9) **Französ. Sprachunterricht** und **Litteratur** (ancien élève de l'école Albert le Grand, Arcueil Paris) 10) **Weltlitteratur**; Vorlesungen. **Umgangssprachen** deutsch, französ., ital., engl., polnisch. **Lehrzeugnisse 1sten Ranges u. Ia Referenzen. Dem Vermittler** eines **reellen** und **dauernden Engagements** wird
ein Honorar von 300 Mk. zugesichert.

Gef. **Zuschriften** sind unter **Lehramt 48 an die Expedition dieses Blattes** zu richten.

Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Aufgabenbuch für den Musikunterricht.
Entworfen von Prof. E. Breslaur.
Ausgabe A für den Elementar-Unterricht.
„ B „ die Mittelstufen.
Preis pro Heft 15 Pf.

Rud. Ibach Sohn
Hof-Pianofortefabrikant
Sr. Maj. des Königs und Kaisers.
Berlin W., Potsdamerstr. 22 b.
Flügel und Pianinos
Fabriken: **Barmen — Schwelm — Köln.**

Meyer's Konversations-Lexikon,
16 Bände, Jahrgang 1878,
tadellos erhalten, **billig zu verkaufen.**
Zu erfragen in der Expedition des „Klavier-Lehrer", Berlin W., Passauerstr. 8.

Der Jtalienische Kirchengesang bis Palestrina.

10 Vorträge, gehalten im Viktoria-Lyceum zu Berlin

von

Anna Morsch.

II. Auflage. Pr. brosch. **2 Mk.** Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W., Passauerstr. 3.

Inhalt: 1. Einleitung. 2. Der Kirchengesang unter Ambrosius und Gregor I. 3. Der gregorianische Gesang. 4. Organum und Neumenschrift. 5. Theorie und Symbolik. 6. Der Einfluss der niederländischen Kunst. 7. Die Künstler in Rom vor Palestrina. 8. Palestrina. 9. Palestrina's Nachfolger in Rom. 10. Die Venetianer.

Unter den zahlreichen anerkennenden Kritiken, die das Werk erhielt, möge hier die von **Bernhard Vogel** aus der **„Neuen Zeitschrift für Musik"** Platz finden. Er schreibt:

„Die Verfasserin stellt in vorliegendem Buche die zehn Vorträge zusammen, die sie im Victoria-Lyceum zu Berlin über die Entwickelung des italienischen Kirchengesanges von den ältesten Zeiten bis zu Palestrina und dessen unmittelbaren Nachfolgern gehalten hat. Sie darf dafür bei allen denen auf warmen Dank rechnen, die weder vorgebildet noch ausdauernd genug sind, um aus den älteren Quellen sich alles das herauszulesen, was über die Meister und Werke jener Zeit bereits geschrieben worden. Sie fasst ihre Aufgabe keineswegs oberflächlich auf; welcher Ernst sie beseelt, geht eines Theiles schon aus dem Motto hervor, das sie ihrem Buche vorgesetzt: „Die Wahrheit suchen ist des Menschen Glück" und andern Theils aus den Sätzen der Vorrede, worin sie dem Wunsche Ausdruck giebt, Musik und Musikgeschichte müsste man als Kulturmacht auffassen, wenn anders dem Streben nach Vertiefung auch beim Laienpublikum Vorschub geleistet werden solle. In diesen Vorträgen findet man auch das kunstgeschichtliche Interesse die gleichen Anregungen wie das kulturhistorische, und diese Verwebung, dieses stete Ineinandergreifen von Welt- und Musikgeschichte, weiss uns die Verfasserin so zur Anschauung zu bringen, dass man ihr überall hin mit ungeschwächter Aufmerksamkeit folgt."

„Eine Fundgrube

solider Weiterbildung" nennt die Kritik das neue binnen Jahresfrist über 3000 Exempl. abgesetzte Studienwerk 24 Klavier-Etüden in stufenweiser Folge zugleich Vorstudien für Czerny's Schule d. Geläufigkeit von **C. H. Döring.** Op. 166. Heft I 75 Pfg. Heft II u. III à Mk. 1.50.

Gegen Einsend. d. Betrages erfolgt Franko-Zusendung nebst Catalog wohlfeiler Bände der **Edition Schuberth** durch

J. Schuberth & Co., Leipzig,
od. auch durch jede Buch- u. Musikalienhandlung.

Die praktischsten Klavier-Stühle

der Gegenwart für Kinder und Erwachsene, mit Schutz D. P.-P. liefert billigst

Fr. Dietz, Rheinsheim, Kr. Karlsruhe.

J. P. Lindner Sohn

Pianoforte-Fabrik, gegründet 1825

Inhaber: Julius Lindner

Stralsund.

Altbewährtes erstklassiges Fabrikat

14 erste Preise

Flügel, Pianinos, Harmoniums.

Illustrirte Kataloge auf Wunsch postfrei.

Fehlende Nummern

des **„Klavier-Lehrer"** können à 30 Pfg. durch jede Buchhandlung nachbezogen werden.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England,
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.	I. Fabrik 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik 124 Reichenberger-Str.	

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3931) 1,50 Mk., bei direkter Sendung unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

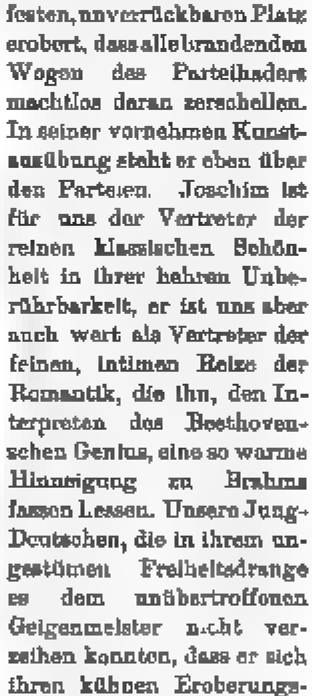
No. 14. **Berlin, 15. Juli 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Joseph Joachim.

Zu seinem siebzigsten Geburtstage.

Am 28. Juni vollendete Joseph Joachim sein 70. Lebensjahr und in gleicher Sympathie und Verehrung, wie vor 2 Jahren zu seinem 60jährigen Künstlerjubiläum, wendeten sich zu diesem Tage die Gedanken aller Kunstgenossen dem Heim des unvergleichlichen Meisters zu, und in tausenden von Herzen wurde der Wunsch bewegt, dass der edle Künstler noch lange Jahre der Kunst und seiner speziellen Mission das Schöne und Erhabene zu pflegen, erhalten bleiben möge. In Wort und Schrift hat man ihn in jenen Tagen gefeiert, den offiziellen Ovationen, die sicherlich nicht ausgeblieben wären, hat er sich, seinem schlichten, bescheidenen Wesen angemessen, durch Fernsein von der Stätte seines Hauptwirkens entzogen —, nur wenige Worte, von diesen Blättern gespendet, sollen Ausdruck geben von der tiefen Verehrung und Dankbarkeit für so manche uns von dem Meister bereitete Stunde hehrsten und reinsten Kunstgenusses.





Zu Joseph Joachim's Würdigung noch ein Wort hinzufügen zu wollen, wäre verlorene Liebesmühe, er hat sich im tonkünstlerischen Leben einen so festen, unverrückbaren Platz erobert, dass alle brandenden Wogen des Parteihaders machtlos daran zerschellen. In seiner vornehmen Kunstausübung steht er eben über den Parteien. Joachim ist für uns der Vertreter der reinen klassischen Schönheit in ihrer hehren Unberührbarkeit, er ist uns aber auch wert als Vertreter der feinen, intimen Reize der Romantik, die ihn, den Interpreten des Beethovenschen Genius, eine so warme Hinneigung zu Brahms fassen liessen. Unsere Jung-Deutschen, die in ihrem ungestümen Freiheitsdrange es dem unübertroffenen Geigenmeister nicht verzeihen konnten, dass er sich ihren kühnen Eroberungszügen verschloss, sie machen trotzdem vor seiner Kunst, seiner Persönlichkeit Halt und sind in einstimmiger Bewunderung für die Hoheit, Kraft und Schönheit seiner Auffassung, für seine über aller

Technik stehende geistige Beherrschung des Tonwerkes, für die klassische Grösse seines Stils. Das leidenschaftlich ungeduldige Wesen, das unsere heutige Generation kennzeichnet, die Sprünge und Kontraste derselben, — sie reichen nicht an ihn heran. Sein Standpunkt in der heutigen Kunstwelt hat etwas von der stillen Hoheit der Antike, die keines Beiwerkes bedarf, sich aber auch keines aufzwingen lässt. Er reproduciert die Werke so, dass sie über den Fluktuationen des Zeitgeschmackes auf einer Höhe stehen, die unberührt von den beweglichen Wellen der wechselnden musikalischen Tagesanschauung ist. Einzelne derselben sind gleichsam mit seiner Auffassung verwachsen und vorbildlich für die jüngere Generation der verwandten Künstler geworden, es braucht nur an die Bach'sche Ciaconna, an Beethoven's Violinkonzert erinnert zu werden, vor allem an seine Führerschaft des Joachim-Quartetts und seiner Interpretationen der letzten Beethoven-Quartette — wer möchte ihm hier die Herrschaft streitig machen?

In unserer heutigen Zeit der Gärung, der Zersetzung, in der ein neues Kunstideal in heissem Kampf um den Besitz der Herrschaft ringt, liegt die Gefahr nahe, dass von ungestümen Eroberern Heiligtümer gestürzt, Schätze verschleudert werden, aber ein Blick in die Kultur und Entwicklungsgeschichte lehrt, dass es an solch kritischen Wendepunkten immer Männer gegeben, die, unbeirrt um den Lärm des Tages, die Ideale einer unveräusserlichen Kunst hochgehalten und sie hinübergerettet in das neue Leben, und dass nur aus der Verschmelzung der neuen und der alten Anschauungen Mustergültiges und Dauerndes für die Kunstentwicklung erwachsen ist. Und als ein solcher Hort, als Hüter des unvergänglich Schönen, Edlen, Hehren, steht Joseph Joachim im heutigen Kunsttreiben, und dass es ihm bescheert sein möge, noch lange Jahre seine Mission, seine herrliche Kunst in seiner Weise auszuüben, ist der Glück- und Segenswunsch ungezählter Verehrer.

Anna Morsch.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Während der Ferien wird die Reihenfolge der Artikel zur obigen Frage unterbrochen. Die Wiederaufnahme nach denselben wird noch einige zur Sache geschriebene Meinungsäusserungen bringen, um dann die Zusammenfassung der ausgeführten Vorarbeiten und die Pläne zum abschliessenden Verfolg klar zu legen.

Die Redaktion.

Die Grundsätze der modernen Klavierunterrichtslehre.

Von

A. Eccarius-Sieber.

(Schluss.)

Durch das rechtzeitige Einführen in alle Tonarten wird auch die weit verbreitete Sage widerlegt, welche von einer Normalstellung der Hand zu erzählen weiss. Ist ein Finger, sind mehrere Finger auf Obertasten beschäftigt, so nehmen doch gewiss alle Finger eine den Obertasten näher gerückte Stellung ein. Die Begründung der Tonleiterfingersätze, der Hinweis auf ihre Verwendbarkeit in der Praxis erleichtert auch das Tonleiterstudium ausserordentlich. In unserem „Meisterschaftsystem" finden sich die Skalen in den verschiedenen Rhythmen dargestellt.

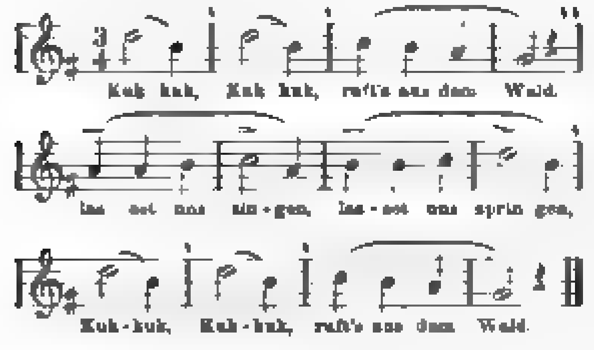
Auf die Qualität des Anschlages ist grosses Gewicht zu legen. Gerade die neuen Komponisten, z. B. Brahms, verlangen einen voluminösen, klangsatten, aber auch sehr modulationsfähigen Anschlag. Bei der ebenfalls bald einzuführenden Phrasierung bietet sich Gelegenheit, diesem Gegenstande des Unterrichtes weite Beachtung zu schenken.

Wann erklärt man die Phrasierung? Wir meinen, sobald sich die Gelegenheit dazu bietet, sollte auch diese Kenntnis vorbereitet werden. Also wäre an den ersten Liedchen der Schule der Anfang zu machen. Wenn wir aber phrasieren wollen, so müssen wir vorher „legato" „staccato" unterscheiden lernen. Mit anderen Worten: Wir müssen im Besitze der technischen Fertigkeiten sein, welche den sinngemässen, ausdrucksvollen Vortrag ermöglicht.

N.B. Wenn eine leider sehr verbreitete Schule mit einem Liede anfängt, das Legato- und Staccato-Spiel, ja noch dazu portato verlangt, ohne vorher den Schüler auch nur eine Andeutung über die Anschlagarten zu bieten, so ist dies Beweis genug für die Urteilslosigkeit einer grossen Zahl Lehrender der klavierpädagogischen Fragen gegenüber! Das Lied beginnt (Schule Damm):

Tonwiederholungen sind im Anfangsunterricht vorerst streng zu vermeiden. Kommen sie aber vor, so ist auch der anzuwendende Anschlag zu

erklären. Ist der Unterschied zwischen Legato und Staccato festgestellt, sind die nothwendigen Uebungen in beiden Anschlagsarten absolviert, so hindert uns nichts mehr daran, das Gelernte in der Praxis zu verwerten. In unserer Schule weisen wir zuerst auf die Phrasierung, auf den natürlichen, sinngemässen Vortrag bei Studium des Liedes „Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald" etc. hin. Der einfache Text wird gut betont deklamiert, dann wird der Interpunktion entsprechend gesungen, dann erst wird gespielt, wie man singt: wir sagen, das Klavier soll das Lied singen¹). Dies macht dem Schüler ungemein Freude und führt ihn auf ein Gebiet, das später erst betreten, an weniger leichtverständlichen Aufgaben erörtert, viel mehr Mühe bereitet. Ganz nebenbei wird nachdrücklich zur Kontrolle durch das Ohr angespornt. Unser Beispiel (Schule No. 33) steht dort wie folgt phrasiert:



Das Abheben der Hand bei * wird von den meisten Schülern gleich ohne alle Steifheit ausgeführt, da die Phrasierung natürlich erscheint. Dass durch derartige Behandlung kleiner gesangsmässiger Stücke der Geist des Lernenden mächtig angeregt wird und die technisch-mechanische Arbeit in annehmbarerem, hellerem Lichte erscheint, leuchtet ein.

Eine wichtige Aufgabe des Unterrichtes ist die Bildung des Geschmackes. In der Planlosigkeit bei Auswahl des Stoffes für den Studiengebrauch wird heute viel geleistet. Die Einen lassen nichts spielen als klassische Stücke, als Etüden von Bertini, von Clementi, Czerny und derselben Meister Sonatinen. Die Anderen glauben sich die Gunst der Schüler dauernd zu erhalten durch das Eindrillen von geschmacklosen Liederverarbeitungen, Tanz-Album-, Saison-Album-Litteratur. Beides ist verfehlt! Neben alten Etüden sind auch die modern gedachten neuen Kinderstücke zu beachten. Dies umsomehr, als sie dem geistigen Auffassungsvermögen der Kinder vortrefflich angepasst erscheinen. (Th. Kirchner, St. Heller, Nicolai von Wilm, Th. Kullak u. a.).

Neben älteren Sonatinen sind auch neuere Werke in Sonatenform zu spielen. Das Einflechten guter Tanzmusik ist unentbehrlich, damit die Technik nicht einseitig ausgebildet wird, (Haydn, Beethoven, Schubert, Strauss etc.). Hauptsache aber ist, dass diese Stücke, wie schon erwähnt, dem Auffassungsvermögen der Spieler angepasst sind, und dass sie, ebenso eventuell gute Opernarrangements, nie zu früh gegeben werden. Man muss darauf halten, dass diese Unterhaltungsmusik mit derselben Gewissenhaftigkeit studiert wird, wie die eigentliche Schulmusik. Hat man nicht versäumt, beim Etüdenspiel die Wahl der Fingersätze zu begründen, so lässt sich an genannter Hausmusik das Unterrichtsresultat leicht prüfen, indem man den Schüler veranlasst, sich nun den Fingersatz selbst zu suchen. Auf diese Weise erzieht man die Schüler zur Selbständigkeit.

Nun kommen wir auf einen Gegenstand von grosser Tragweite für den Unterrichtserfolg zu sprechen, den wir für wichtig genug hielten, um demselben in unserer Broschüre „Der Klavierunterricht wie er sein soll", ein eigenes Kapitel zu widmen. Die Vermeidung des zerstreuten, gedankenlosen Musizierens.

Es ist Aufgabe der Lehrmethode, dieser epidemisch auftretenden Untugend des gedankenlosen Klaviergeklimpers von vornherein entgegenzuarbeiten. Ein wirksames Mittel gegen die Zerstreutheit haben wir schon genannt. Es besteht in der geistigen Belebung des Unterrichtes. Dann bewährt es sich, bei dem Ertheilen von Einzelunterricht (zum Unterschied vom Klassenunterricht,) an jüngere und noch nicht sehr vorgeschrittene Eleven statt der „ganzen Stunden" sogenannte „halbe Stunden", (halbstündige Lektionen) einzurichten, damit nicht die Ueberanstrengung die Gedankenkonzentration beeinträchtigt. Klare, kurze Ausdrucksweise des Lehrers, dessen sichtbare Interessenahme am Unterricht, sind ebenfalls erprobte Hilfsmittel, indessen das Einflechten von Conversation über nicht zum Lehrstoff gehörende Themata, Zerstreutheit des Lehrers, die Schüler in ihrer aufmerksamen Verfolgung des Unterrichtsganges schädigen. Es dürfte hierbei der eingeschlagene Weg der synthetischen Methode, der Methode, welche vom allgemeinen Gesichtspunkt ausgehend, auf das Einzelne überleitet zum Verständnis der Darlegungen beitragen. Uebrigens erschien soeben im Verlage von Chr. Friedr. Vieweg (Quedlinburg) ein „Handbuch der Klavierpädagogik" aus unserer Feder, das an lebendigen Beispielen jungen Lehrern Anweisung giebt, wie man sich in die schwere Praxis hineinarbeiten kann. Wir weisen jedoch darauf hin, dass weder die gemachten Andeutungen noch die Darstellungen in genanntem Handbuche für eine bestimmte Methode Propaganda machen sollen. Darüber, dass der Unterricht heute mit ganz anderen Voraussetzungen zu rechnen hat, wie früher, lässt sich nicht streiten.

Wir machen also auf jene allgemeinen Gesichtspunkte aufmerksam, welche heute den Lehrer leiten

und die eine Aenderung in der Klaviermethodik veranlassten. Es führen viele Wege nach Rom. Ohne Methode kein Erfolg. Die Intelligenz der Lehrenden und Lernenden spielt gewiss eine grössere Rolle im Unterricht, als die Wahl der Methode.

Cornelius Gurlitt †.

Von

Professor Emil Krause.

Am 17. Juni verschied nach kurzer Krankheit hochbetagt, im 82. Lebensjahre, der in der ganzen Musikwelt seit länger als 60 Jahren hochgeachtete Künstler. Sein Dahinscheiden hat Alle, nicht nur die Nahestehenden, tief betrübt. Dem nun Verblichenen war es beschieden, seine ihm verliehene, vielseitige Begabung voll und ganz auszubilden und zu verwerten. Er durfte die reichen Früchte seines Fleisses geniessen und davon nicht nur der aufknospenden Jugend, sondern auch dem reiferen Alter in ergiebiger Weise mitteilen, zum Segen der fortblühenden neueren und neuesten Kunst.

Gurlitt, der während einer Reihe von Jahren der Nestor der Hamburg-Altonaer Musikwelt war, erblickte am 10. Februar 1820 das Licht der Welt in Altona. Seine ersten Lehrmeister waren Grönland und der Vater Reinecke's. Letzterer von 1834 bis 1840. 1837 gab der 17jährige Jüngling in der Altonaer Tonhalle als Klavierspieler sein erstes Konzert, bei dem ihm seitens des kunstgebildeten Publikums reicher Beifall gespendet wurde. Drei Jahre später ging Gurlitt behufs weiterer pianistischer Unterweisung nach Kopenhagen, die ihm von dem dort angesehenen Tonkünstler Curländer zu Teil wurde. 1841 bekleidete er eine Stellung als Musiklehrer in dem nahe der dänischen Hauptstadt belegenen Hirschholm, von wo aus er nach Bewilligung eines Stipendiums einige Jahre später, etwa 1845, nach Leipzig zu fernerem Studium ging. Das genannte Stipendium war ihm infolge der günstigen Beurteilung der Cello-Sonate, op. 3, gewährt worden. 1846 reiste der fleissige Künstler nach Rom, wurde daselbst von der „Accademia di Cäcilia“ zum Ehrenmitgliede ernannt und von derselben 1855 zum ordentlichen Professor graduiert. Von 1847 bis 1849 lebte Gurlitt in Basel und kehrte dann nach seiner Vaterstadt zurück behufs Eintritts in die schleswig-holsteinische Armee als Regiments-Musikdirektor. Zwei Jahre später wurde er zum General-Musikdirektor für die beiden Provinzen ernannt. Nach dem schleswig-holsteinischen Feldzuge ins Heim zurückgekehrt, wurde Gurlitt Dirigent der dortigen Liedertafeln, sowohl der allgemeinen wie des Bürgervereins. Seit 1858 bekleidete er die Organistenstelle an der Hauptkirche in Altona, ein Amt, das er pflichtgetreu versah und erst vor 2½ Jahren niederlegte. Gurlitt's Ernennung zum königl. Musikdirektor erfolgte 1873. Von 1879 bis zum Herbst 1887 wirkte Gurlitt als Lehrer des Chorgesanges am Hamburger Konservatorium. Der Hamburger Tonkünstlerverein ernannte ihn 1887 zu seinem Ehrenmitgliede. Die rückhaltlose Anerkennung, welche den Werken des Komponisten zu Teil geworden, wurde ihm wiederholt in seinem Leben reichlich gespendet, so wurden z. B. nicht weniger als fünf seiner Werke preisgekrönt, darunter das Streichquartett op. 2[illegible], welches bei der Feier von Gurlitt's 50jährigem Künstler-Jubiläum, am 10. Dezember 1887, im Hamburger Tonkünstler-Verein zur Vorführung gelangte. Gelegentlich des Jubiläums erschien ein Verzeichnis der Werke Gurlitt's, geführt bis op. 134. Von 1887–98 stieg die Opus-Reihe bis 230. Gurlitt arbeitete unermüdet bis zum späten Lebensabend; seine Veröffentlichungen erreichten die hohe Zahl von 235 Werken. Aber nicht nur quantitativ, vielmehr in Bezug auf den Wert sind Gurlitt's Kompositionen, welche sich dem Oratorium, der Oper, Symphonie, Ouverture, der Konzertlitteratur, der Kammer- wie der Lied-Komposition und vor Allem der Klaviermusik, letzterer in besonderer Reichhaltigkeit, zuwenden, von Interesse. Zunächst bezieht sich dies auf seine ausgezeichneten Klavier-Etuden, die von op. 50 (1870) an in goldenem Faden die aufsteigende Kompositions-Skala durchziehen. Der praktische Musiker, der Reproduzierende, steht freilich gegen den schaffenden Künstler zurück. Für die Verbreitung mancher der grösseren Kompositionen haben angesehene Konzert-Institute das Ihrige gethan.

In seinen zahlreichen pädagogischen Werken für den Klavierunterricht erstrebte Gurlitt die endgültige Beherrschung alles dessen, was der gehaltvoll gebundene Satz, wie ihn die alten Meister geschaffen, ebenso auch, was das moderne Spiel verlangt. Sieht man sich die einzelnen stufenweise geordneten Hefte der Studienwerke Gurlitt's näher an, so gewahrt man, dass die sich augenscheinlich gestellten Ziele der Erlangung der vollständig manualen Unabhängigkeit sachgemäss vorbereitet werden. Gurlitt's Uebungen und Etüden enthalten nicht nur die Anhäufung des notwendigen Materials, vielmehr ist der musikalische Wert, vornehmlich der grösseren, ein bedeutender. Mag auch der Einfluss früherer wie gegenwärtiger Meister sich in den Etüdenwerken Gurlitt's bemerkbar machen, eine gewisse Selbständigkeit besitzen dieselben dennoch. Der Komponist hat für jede Stufe des Klavierspiels, namentlich für den Elementarunterricht, Werke geliefert. Er sagte mir einst hierüber

„Es giebt nun nichts mehr, was ich nicht behandelt habe.“ Wollte man aus der langen Reihe dieser pädagogischen Werke Einzelnes, das besonders bemerkenswert, anführen, so hätte man viel zu thun. Die von dem Verlagshause Cranz, Leipzig, publizierte Etudenreihe bietet einen vollständigen Lehrstoff, von dem ich u. A. die rhythmischen Studien op. 80 (1875) anführe. Diese Studien sollten besonders berücksichtigt werden, sie bringen in Bezug auf die Beherrschung des Rhythmus Ausgezeichnetes und haben den gleichen Wert wie F. v. Hillers op. 88 (für Klavier und Violine). Wer beide Werke studiert, wird vielfach sein Taktgefühl befestigen lernen. Ein Vorzug des op. 80 von Gurlitt ist noch der, dass das speziell Technische neben der Bevorzugung des Rhythmischen zurücksteht und somit der Lernende sich ausschliesslich dem Studium des Rhythmus zuwenden kann. Gleichwertig sind die, vornehmlich bei Augener, London, erschienenen, der Aufmunterung vorzugsweise gewidmeten Kompositionen. Von diesen verdienen der „Kindergarten“, op. 179, und die „drei Rondos“ für zwei Klaviere, op. 175, besonderes Lob. Ferner die „Erholungsstunden“, op. 102, zu vier Händen, in denen der Schüler in allen Tonarten und im Umfange von nur fünf Tönen sich zu ergehen hat. Gurlitt's Studienwerke, gleichviel auf welchem Schwierigkeitsgrad der Ausführung dieselben stehen, gehören zunächst der Richtung Czerny an. Nichtsdestoweniger huldigen sie auch den Grundprinzipien eines Stephen Heller und weisen, namentlich diejenigen, welche höhere technische Anforderungen stellen, auf J. B. Cramer bis zu Chopin etc. hin. Gurlitt steht in der Etude höher da, als Bertini, H. Berens, A. Bich., L. Köhler u. s. w. Es vereinigen sich noch mehr wie bei den Genannten der gediegene Musiker mit dem gewiegten, über eine Summe von Erfahrungen gebietenden Pädagogen in ihm.

Wie in der Wirksamkeit als Künstler hat sich Gurlitt auch als liebenswerte Persönlichkeit im hohen Grade die Achtung seiner Kunstkollegen und aller tonangebenden Gesellschaftskreise erworben. Seine Intelligenz, vielseitige Bildung und vor Allem sein warmes Empfinden des absolut Schönen in der Kunst schufen ihm eine angesehene Stellung in der vornehmen Welt. Oft sprach er mit Begeisterung von jener Zeit, die ihm des Anregenden so viel gebracht. Nicht die Musik bildete seine ausschliessliche Beschäftigung, auch der Improvisation auf anderen Kunstgebieten war er ergeben und daher der Verkehr mit ihm ein geistig vielfach belebender. Die Freude am Leben ruhte auch bei Gurlitt, der bis in's späte Alter unermüdlich thätig war, in der Arbeit, und so dürfte das Schriftwort hier eine passende Stelle finden: „Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es 80 Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen.“

Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.

Zweiter Teil.

Herausgegeben von La Mara.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

(Fortsetzung.)

Diese und ähnliche „mots spirituels“ kursierten bald in Paris und trugen dazu bei, die Anwesenheit des deutschen Musikers zu einem Ereignis zu stempeln, obwohl er sich, ausser in ganz privatem Kreise, für dieses Mal nicht künstlerisch bethätigte. Die Zeitschrift „L' Illustration“ brachte sein neustes Bildnis, und die Spitzen der Diplomatie und Finanzwelt überschütteten ihn mit Einladungen. Natürlich verkehrte er auch mit den französischen Kollegen, namentlich mit Berlioz, für den er in Deutschland den Apostel gespielt hatte, und der in seinem Vaterlande immer noch vergeblich nach Erfolgen strebte, wie sie seiner künstlerischen Bedeutung entsprachen. „Unser armer Freund Berlioz ist sehr niedergeschlagen und von Bitterkeit erfüllt“, erzählt Liszt u. a. „Sein Inneres bedrückt ihn wie ein Alp, und von aussen erfährt er nur Unannehmlichkeiten und Verdruss. Ich war bei ihm zu Tisch, zusammen mit d'Ortigue*), Madame Berlioz**) und deren Mutter. Es war trübselig, traurig, trostlos. Berlioz Stimme hat eine tiefere Färbung angenommen. Gewöhnlich spricht er nur halblaut, und sein ganzes Sein scheint sich dem Grabe hinzuneigen. Ich weiss nicht, wie er dazu gekommen ist, derartig isoliert dazustehen. Er besitzt thatsächlich weder Freunde noch Anhänger — weder die grosse Sonne des Publikums, noch den erquickenden Schatten vertrauten Verkehrs. Die Redaktion der „Débats“ hält und unterstützt ihn noch. Dadurch hat er den Auftrag zu einer kleinen Oper erhalten, die im nächsten Jahre in Baden-Baden in Szene gehen soll**). Um sich zu zerstreuen, lässt Berlioz auf

*) Musikschriftsteller, der sich namentlich mit der Geschichte der Kirchenmusik befasste.

*) Berlioz' zweite Frau, eine ehemalige Sängerin Namens Rezio.

**) „Beatrice et Benedict“, später auch in Weimar aufgeführt, jetzt ganz kürzlich in Karlsruhe bei Gelegenheit des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

eigene Kosten den Klavierauszug der „Troyens"*) drucken, eine Ausgabe, die sich auf 3–4000 Frcs. belaufen wird. Er hofft, dass es nur eine Auslage sein und die Zeit für „Les Troyens" kommen wird — sei es an der grossen Oper oder an einem anderen Theater."

Amüsanter als der Besuch bei Berlioz gestaltete sich der bei Rossini, welcher damals in seinem siebzigsten Lebensjahre stand. „Er empfing mich sehr väterlich", schreibt Liszt, „fragte sogleich nach Ihnen und sagte mir allerlei Schmeichelhaftes. Meine langen Haare reizten ihn, sie zu berühren, und er fragte mich, ob sie meine eigenen seien. Ich erwiderte ihm, dass ich sie als mein ausschliessliches Eigenthum betrachte, über das ich nach Belieben schalten und walten könne. „Sie sind glücklich daran, mein lieber Freund", versetzte er und fügte sich auf den Kopf fassend, hinzu: „Sehen Sie, hier ist garnichts mehr und ich habe auch keine Zähne und keine brauchbaren Füsse mehr." Sein musikalisches Vergnügen besteht darin, Klaviersonaten zu schreiben, denen er Titel beilegt wie: Frische Butter, Getrocknete Erbsen, Grüne Erbsen, Kirschen, Aprikosen und wer weiss was noch**)."

Ein Wiedersehen anderer Art, das in Liszt's Erinnerung ein Stück unliebsamster Vergangenheit wachrief, schildert er der Fürstin auf ihren Wunsch mit besonderer Ausführlichkeit. Er versäumte nämlich nicht, die Gräfin d'Agoult aufzusuchen, jene Frau, mit der er einst mehrere Jahre eng verbunden gelebt hatte; der Mutter seiner Kinder glaubte er das wohl schuldig zu sein. Sie war in Paris als Schriftstellerin thätig und hatte bereits im Jahre 1845 ihr Verhältnis zu Liszt in dem Roman „Nelida" litterarisch verwertet. Charakteristisch genug, nennt er sie jetzt brieflich stets Nelida, sich selbst in Beziehung zu ihr Guermann, gleichsam als hätten sie mit einander nur Rollen gespielt, an denen ihr eigentliches Sein nicht beteiligt war. Gab es doch auch nur ganz vorübergehend innere Berührungspunkte zwischen diesen beiden Menschen, wie aus dem Bericht über seinen letzten Besuch bei ihr, wo er sie allein fand, hervorgeht. Er schreibt u. A.: „Nachdem wir über verschiedene litterarische und politische Dinge geplaudert hatten, gab ich der Unterhaltung eine persönlichere Wendung. Die Fragen in Bezug auf Wagner, die Zukunftsmusik und die Stellung, welche ich zur musikalischen Bewegung der Gegenwart einnehme, waren seit meiner ersten Visite bereits mehrfach erörtert worden. Mit grösserer Bestimmtheit kam ich nochmals darauf zurück und setzte ihr unumwunden auseinander, dass ich weder der Freunde, noch einer Partei oder der Presse bedürfe, um meinen Weg weiter zu verfolgen — ohne mich im Geringsten um die Sottisen zu kümmern, die man darüber ausspricht oder unterdrückt. Sie war erstaunt über den isolierten Standpunkt, den ich freiwillig einnehme, vielleicht auch über die eigentümliche Konsequenz meines Handelns während meiner Künstlerlaufbahn, die sie bis dahin wohl kaum beachtet hatte, die ihr aber jetzt in die Augen zu springen schien. Als sie mich von mir selbst, meinem Egoismus, meinem Ehrgeiz sprechen hörte, von dem, was ich dem Publikum preisgebe und dem, was ich für den Künstler reserviere, von der völligen Identität meiner Bestrebungen von ehemals mit meinen Grundsätzen von heute, von der Beharrlichkeit dieses Ich, welches sie einst so „verabscheuenswert" gefunden hatte, ermannte sie eine mir nicht erklärbare Bewegung, und ihr Gesicht ward von Thränen überströmt. Zum ersten Mal seit vielen Jahren küsste ich sie auf die Stirn und sagte: „Erlauben Sie, Marie, dass ich wie ein einfacher Bauer zu Ihnen spreche: Gott schütze Sie! Wünschen Sie mir nichts Böses!" Sie vermochte in diesem Augenblick nichts zu antworten. Ollivier hatte mir erzählt, dass sie während ihrer gemeinschaftlichen italienischen Reise an verschiedenen Orten, die sie besonders an unsere Jugend erinnerten, bitterlich geweint habe. Ich sagte ihr, dass mich dieses Gedenken von ihrer Seite gerührt habe. Fast stammelnd entgegnete sie: „Immer werde ich Italien und Ungarn treu bleiben!" Darauf zog ich mich leise zurück. Während ich die Treppe hinabstieg, trat mir das Bild des armen Daniel vor die Seele. Mit keiner Silbe war von ihm die Rede gewesen während der 3–4 Stunden, die ich mich mit seiner Mutter unterhalten hatte. Auch der Töchter war nur vorübergehend gedacht worden, wie denn die Gräfin ein nochmaliges Beisammensein mit Liszt nicht provoziert hatte, um über gemeinsame Interessen zu sprechen, sondern weil er der Held des Tages war. Mehr denn je empfand letzterer, wie tief die Kluft zwischen ihrem und seinem Empfinden war — „ce dissentiment radical de nos natures", wie er es bezeichnet. Unwillkürlich zog er wohl die Parallele zwischen dieser Frau, welche in der Regel nur Konversation machte und, um geistreich zu scheinen, sich in Paradoxien bewegte, und jener anderen, zu deren Herzens- wie Geistesbildung er stets nur emporzublicken vermochte. Bietet doch das Gefühl für Carolyne das A und das O in diesen Briefen, dem er immer von Neuem Ausdruck verleiht. (Schluss folgt.)

*) Es ist der zweite Teil der Oper gemeint, betitelt „Les Troyens à Carthage", der allerdings 1863 in Paris im Théâtre lyrique zur Aufführung kam, aber nur geringen Beifall fand. Den erwähnten Klavierauszug widmete B. der Fürstin Wittgenstein, weil diese ihm zu dem aus der Aeneide entnommenen Stoffe geraten hatte.

**) Rossini war bekanntlich ein grosser Feinschmecker und ebenso bewandert in der Koch- wie in der Tonkunst.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Stern'sche Konservatorium der Musik, Direktor Professor **Gustav Holländer**, hat mit 9 öffentlichen Prüfungskonzerten sein 51. Schuljahr abgeschlossen und zugleich den Bericht über das letzte Schuljahr veröffentlicht. Aus dem statistischen Teil ist ein erfreuliches Wachstum der Anstalt zu lesen, die Schülerfrequenz hatte am Schluss des Jahres die Zahl von 694 erreicht, gegen 605 im Vorjahre. Berlin ist darunter mit 257 Schülern vertreten, das übrige Deutschland mit 270, vom Ausland stellt Amerika mit 59 die grösste Zahl, ihm folgen Russland und England mit den höchsten Ziffern, aber auch Südafrika, Australien und Ostasien entsandten Schüler. Der Lehrkörper setzt sich aus 74 Personen zusammen, unter den neu Eingetretenen glänzt der Name von Frau **Wilma Normann Néruda**. — Von den Studierenden widmet sich der grösste Teil dem Klavier, mit den Elementarklassen vereint, sind es 318 Schüler und Schülerinnen, denen 192 Gesang- und 68 Violinschüler gegenüberstehen, und nur 16, die das Seminar zur Ausbildung für den Lehrberuf besuchten. Gross war die Zahl der Prüfungen im praktischen Spiel und Gesang, der Bericht zählt davon 25 Uebungsabende im Saale des Konservatoriums, 4 öffentliche Schüleraufführungen im Beethoven-Saal, 4 Vorspieltage der Klassen des Professor Ernest Jedliczka, 3 dramatische Aufführungen der Schauspielschule, 2 dramatische Aufführungen der Opernschule im Theater des Westens, 3 Prüfungsaufführungen der Elementarklassen, 9 öffentliche Prüfungsaufführungen im Beethoven-Saal. Ausserdem fanden Schlussprüfungen vor einer Jury von Lehrern und Lehrerinnen statt, darunter 8 für Klavier, 4 für Gesang, 2 für Violine, 1 für Theorie. Für die wissenschaftlichen Fächer für die seminaristische Ausbildung sind keine Prüfungen vorgezeichnet! — Alle Achtung dagegen vor den in den 9 öffentlichen Konzerten vorgeführten Leistungen, aus den Klassen der Herren **Anton Foerster, Ernest Jedliczka, Felix Dreyschock, G. A. Papendick, E. E. Taubert**, des Direktors **G. Holländer**, der Damen **Emma Koch** und Frau Prof. **Nicklass Kempner** produzierten sich Schüler, die eine hohe Stufe der Technik erreicht, denen man vielfach künstlerische Reife zusprechen konnte. Es war eine Freude, zuzuhören, besonders, wenn sich, wie es bei Verschiedenen der Fall, der sorgsamen Leitung ein entschieden ausgeprägtes, von der Natur verliehenes Talent zugesellte. — In der Chronik des Schuljahres ist ein Raum dem im November vorigen Jahres gefeierten **60jährigen Bestehen des Konservatoriums**, das durch 3 Festkonzerte gefeiert wurde, gewidmet; wir haben s. Z. über diesen für die Anstalt so bedeutungsvollen Akt berichtet, erinnern hier daran, dass das Lehrer-Kollegium damals dem Direktor eine **Gustav Holländer-Medaille** in Gold überreichte. Diese Medaille in Silberprägung sollte fortan in jedem Jahre für die hervorragendste künstlerische Leistung bei einer eigens hierzu einzusetzenden Konkurrenz einem Schüler des Konservatoriums verliehen werden. Bei Schluss des Schuljahres ist diese Bestimmung zum ersten Mal in Kraft getreten, und zwar hat die Jury, bestehend aus den Herren Professoren **Friedrich Gernsheim, Albert Löschhorn, Siegfried Ochs, Gustav Holländer**, Hofkapellmeister **Bruno Walter, M. Klénicky**, Direktor des Kais. Konservatoriums zu Tiflis, folgende Schüler ausgezeichnet: Frl. **Stella Newmark** aus New-York (Klasse des Herrn Jedliczka), Herr **Max Donner** aus New-York (Klasse des Direktors), Frl. **Else Salomon** aus Berlin (Klasse der Frau Prof. Nicklass-Kempner). Ausserdem wurde die aus gleichem Anlass von Herrn **Ludwig Neuner**, Hofgeigenbauer hier, gestiftete Violine Herrn **Willy Weidemann** (Klasse des Herrn Kammermusiker W. Nicking) zugesprochen.

Die berühmte Musikbildungsschule von **Joseph Proksch in Prag**, 1830 begründet, nach dem Tode ihres Stifters von Marie Proksch, der Tochter und Vertrauten seiner Pläne, weitergeführt, bis der Tod sie im Mai vorigen Jahres abrief, wird durch Frl. **Marie v. Wal.pach**, einer hochbegabten Freundin der Verblichenen, und einem Neffen derselben, **Robert Proksch**, im Sinne ihrer Vorgänger verwaltet und hat durch die diesjährigen Frühjahrs-Soireen bewiesen, dass die Prinzipien Joseph Proksch's und seiner Tochter neben tadellos technischer Ausbildung den schlummernden Musiksinn, das wahre Gefühl zu wecken und nicht nur das Pianisten, sondern tüchtige Musiker im höheren Sinne zu erziehen, voll und ganz aufrecht erhalten worden sind. Die Berichte aus den Federn von **Rud. Freih. Prochazka, Dr. Joss** und **Rychnowsky** stellen den Resultaten der beiden Soireen glänzende Zeugnisse aus, es ist das um so freudiger zu begrüssen, als dadurch die Gewähr geleistet ist, dass die älteste deutsche Musikanstalt in Prag ihren begründeten Ruf auch in Zukunft weiter behalten wird.

In **Gotha** soll unter Leitung der Kammervirtuosin Frl. **Rommert** eine **Franz Liszt-Akademie für Musik** gegründet werden.

Stiftungen und Wohlfahrts-Bestrebungen.

Ueber die Thätigkeit des Frauenvereins „Mildwida“ seit seiner Begründung im Jahre 1886 giebt Herrmann Thadewaldt, Präsident des Allg. Deutschen Musiker-Verbandes, der Begründer und Ehrenvorstand des Vereins, einen ausführlichen Bericht, dem wir die folgenden Daten entnehmen. Zweck des Vereins ist die Stärkung des Fonds der deutschen Unterstützungskasse für Musiker-Wittwen und -Waisen. H. Thadewaldt hatte im Februar 1886 eine Aufforderung zur Gründung des Vereins erlassen, derselbe konstituierte sich im März desselben Jahres, an seiner Spitze standen damals die Damen: Frau Amalie Joachim, Frau v. Berg u. A., während Gräfin von Hochberg das Ehrenamt als Schirmherrin übernahm. Letztere ist heut Vorsitzende des Vereins. Dem Vorstande gehören ausserdem noch an die Damen: Prinzessin Elisabeth zu Hohenlohe, Gräfin Bülow, Frau vom Rath, Frau von Mendelssohn-Bartholdy, Frau Julius Schulhoff, Frau Mathilde Wesendonck, Hermann Thadewaldt. — Im Jahre 1888 trat der Vorstand zum ersten Male mit der Veranstaltung einer Matinée im Königl. Schauspielhaus vor die Oeffentlichkeit, die einen Reingewinn von über 4000 Mk. ergab. Ein Bazar in demselben Jahre erzielte eine Einnahme von 20 938 Mk. Eine Reihe von Aufführungen und Konzerten sind diesen ersten Veranstaltungen in den folgenden Jahren zum Besten des Fonds der Mildwida gefolgt; die Summe, welche der Verein aus den Ueberschüssen und den laufenden Beiträgen erzielte, beläuft sich auf 120 221 Mk., wovon 25 000 Mk. Unterstützungen an Musiker-Wittwen und -Waisen ausgezahlt worden sind. Ausserdem wurden in vielen Fällen Darlehne in beträchtlicher Höhe gewährt.

Dem Bericht von H. Thadewaldt hat der Vorstand ein Nachwort hinzugefügt, worin er seinen Dank für die vielen Beweise der Teilnahme und Opferwilligkeit, welche der Mildwida zu Theil geworden sind, ausspricht.

Vermischte Nachrichten.

In London hat am 31. Mai und 1. Juni die Einweihung eines neuen Konzertsaales, der „Bechstein Hall“ stattgefunden. Sie gestaltete sich zu einem Ereigniss der Saison. Die neue Halle, eröffnet am Geburtstage des im vorigen Jahre verstorbenen Begründers und ersten Chefs der weltberühmten Firma, Kommerzienrats Bechstein, zu seinem Andenken von den jetzigen Besitzern errichtet, ist ähnlichen Zwecken bestimmt, wie unser hiesiger Bechstein-Saal: nämlich für die intimeren Konzerte, für vokale und instrumentale Solovorträge und für Kammermusik. Der Saal fasst mit der Galerie über 600 Personen, er ist in feinem Renaissance-Styl erbaut, in zarte, lichte Farben gekleidet, Marmor und Gold lieferten das Material, die Sitze sind von rotem Sammet. Die Engländer nennen ihn einen „marble shrine of music“. Die Akustik hat sich als ganz vorzüglich erwiesen, die Begeisterung für den neuen Musentempel ist einstimmig. Deutsche Musik von zum Teil deutschen Künstlern, oder solchen, die ihre Heimat hier gefunden, aufgeführt, weihten den schönen Raum ein, am ersten Abend waren es: Feruccio Busoni, Raimund von zur Mühlen und Eugène Isaye, am zweiten Tage wirkte Wlademir von Pachmann neben den Engländern Ben Davies, Plunket Greene, während Mme. Helen Trust die Gesänge am ersten Abend unterstützte. Bach, Beethoven, Schumann und Brahms standen mit auserlesenen Werken auf den Programmen, ein mächtiger, tonvoller Bechstein-Flügel unterstützte die Interpretationen, mit befriedigtem Stolz ist das neue Unternehmen von den Kunstverständigen Londons begrüsst worden.

Herr Musikdirektor Otto Dienel wird seine regelmässigen Orgelvorträge in der Marienkirche, Mittwoch Mittag 12 Uhr bei freiem Eintritt, unterstützt von namhaften Künstlern und Künstlerinnen, auch während der Sommerferien fortsetzen, um in einer Zeit, in der die Konzertsäle geschlossen sind, dem Publikum Gelegenheit zu bieten, gute Kirchenmusik zu hören. Diese regelmässigen das ganze Jahr fortgesetzten Vorträge bei stets freiem Eintritt, die Herr Otto Dienel in opferfreudiger Hingabe, eingerichtet hat, sind ein nicht hoch genug zu schätzender Faktor in unserem Musikleben, sie vermitteln den Hörern in ausgebreitetster Weise die Schätze unserer alten und neuen Kirchenmusik in vollendeter Ausführung, wir finden auf den Programmen die Namen der Altmeister des Chorals und der Fuge, ... Joh. Seb. Bach mit besonderer Bevorzugung: zwei Konzerte wurden ihm allein gewidmet ..., ebenso kommen aber auch die Komponisten der neuen Zeit und unserer heutigen Tage zum Wort. Der vollendet künstlerischen Wiedergabe seitens des Orgelmeisters Otto Dienel gesellt sich das prachtvolle Instrument der Marienkirche, die mächtige von Schlag & Söhne in Schweidnitz erbaute Orgel besitzt eine Tuba mirabilis und Posaune, eine sanfte Vox humana, Vox céleste und Aeoline, charakteristische Oboe, Clarinette, Konzertflöten, Gamben- und Violin-Stimmen und ist zur Erleichterung des Registerwechsels mit allen Erfindungen der Neuzeit versehen. So ist es möglich,

nicht nur den Choral zu würdiger Gestaltung kommen zu lassen, sondern auch orchestrale Wirkungen zu erzielen. Durch die Mitwirkung zahlreich bewährter Gesangs- und Instrumentalkräfte gewinnen die Konzerte auch für das grössere Publikum erhöhten Reiz.

Interessante Notizen über den eigentlichen Erfinder des Notentypendrucks giebt Hugo Riemann in einem Artikel des „Musikalischen Wochenblattes" (Leipzig, E. W. Fritzsch). H. Riemann hatte in seiner Festschrift zum 50jährigen Jubiläum der Firma C. G. Röder „Notenschrift und Notentypendruck" bereits die Vorläufer von Petrucci in Jörg Reyser oder Octavianus Scotus festgestellt, jetzt wird von dem rühmlichst bekannten Pater Raphael Molitor nachgewiesen, dass ein anderer Deutscher Ulrich Hahn der aber auch in Rom druckte, als Erfinder des Musiknoten-Typendruckes zu gelten hat. P. Molitor weist ein von ihm 1476 in Rom gedrucktes Missale Romanum nach, von dem sich ein Exemplar auf der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz befindet. In seinem Kolophon, der gedruckten Unterschrift, betont Hahn ausdrücklich, dass seine Leistung „etwas vordem nie Dagewesenes sei". Ein zweites Druckwerk, gleichfalls älter, wie die Drucke von Reyser und Scotus hat P. Molitor auf der Brera in Mailand gefunden, es ist ein Missale Ambrosianum, 1479 von Bernhard Pachel gedruckt. Letzterer war gleichfalls ein Deutscher.

In der diesjährigen Kunstausstellung sind die Entwürfe für das Berliner Richard Wagner-Denkmal ausgestellt, von denen eine grosse Anzahl eingegangen sind. Von Berliner Künstlern haben sich daran beteiligt Hundrieser, Heinemann, Wenk, Cauer, Götz, Hosäus, Herter, Eberlein, Börmel, Dammann, Bambach u. A. Die Entwürfe sind von einer internationalen, aus 22 Personen gebildeten Jury beurteilt worden, die als die zehn besten Entwürfe die Arbeiten folgender Bildhauer ausgewählt hat: Hidding, Berlin, Dammann, Charlottenburg, Hosäus, Berlin, Bildhauer E. Beyrer und Architekt Franz Rank, München, Franz Metzner, Wilmersdorf, Freese, Berlin, Professor Herter, Berlin, Professor Hundrieser, Berlin, Wenk, Berlin, Professor Eberlein, Berlin. Diese Künstler werden nunmehr zu einem zweiten engeren Wettbewerb eingeladen und erhalten, wie mitgeteilt, eine Entschädigung von je 1500 Mark.

In Frankfurt a. M. hat sich der Raff-Denkmal-Verein neu konstituiert. Demselben gehören eine Anzahl hervorragender Musiker und Musikfreunde an, an deren Spitze die Herren Maximilian Fleisch, Direktor des Raffkonservatoriums, und Rechtsanwalt Dr. Ad. Mai stehen. Auf Wunsch der Wittwe des verstorbenen Komponisten soll das Denkmal auf dem Friedhof errichtet werden. Die für dasselbe vorhandene Summe beträgt 25000 Mk., mit der Ausführung ist der Bildhauer Sand in München betraut worden. Die Enthüllung des Denkmals soll am 1. Mai 1903 stattfinden.

Dr. Wilh. Kleefeld, Musikschriftsteller, Referent der Morgenpost und Lehrer des Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, hat sich an der Universität Greifswald als Privatdozent für Musikgeschichte habilitiert.

In der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Heidelberg wurde an Stelle des ausscheidenden Schatzmeisters Dr. von Hase, Herr Rassow Bremen, in den Gesammtvorstand ferner die Herren Rich. Strauss, Schillings und Roesch gewählt. Zum Festort der nächsten Versammlung wurde die Stadt Krefeld bestimmt.

Professor Dr. Philipp Wolfrum, der Hauptdirigent der diesjährigen Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Heidelberg, wurde vom Grossherzog von Baden durch Verleihung des Zähringer Löwenordens erster Klasse ausgezeichnet.

Prof. Dr. Blumner, Mitglied des Senats der Akademie erhielt den Roten Adler-Orden zweiter Klasse mit Eichenlaub.

Die diesjährigen Festspiele in Bayreuth werden am 22. Juli beginnen und am 20. August ihr Ende erreichen. Der Spielplan ist folgender: „Der fliegende Holländer" wird am 22. Juli, am 1., 4., 12. und 19. August gegeben. „Parsifal" gelangt am 23. und 31. Juli und am 5., 7., 8. 11. und 20. August zur Aufführung. „Der Ring des Nibelungen" kommt am 25., 26., 27. und 28. Juli und am 14., 15., 16. und 17. August zur Darstellung.

Frau Lilli Lehmann wird zum Herbst zum dritten Male den Weg über das Wasser machen und eine grosse Konzertreise durch die Vereinigten Staaten unternehmen.

Das Geburtshaus Eduard Grell's, Poststr. 24, hier, ist mit einer Gedächtnistafel geschmückt worden, die am 100. Geburtstage des Meisters (6. November 1900) von seinen Freunden und Verehrern in Folge eines Aufrufes von Prof. Theodor Krause gestiftet wurde. Es ist eine farbige Marmortafel, aus welcher der von Fritz Schaper geformte bronzene Reliefkopf lebendig hervortritt.

Die kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin hat in der letzten Zeit durch Ankauf folgende Instrumente erworben: Eine Positivorgel des 17. Jahrhunderts mit 6 Registern, eine sogenannte Dittanaklasis, d. h. ein aufrechtes niederes Klavier von grosser Seltenheit, eine wendische Gusla (dreisaitige Geige) und einige ältere Blasinstrumente, ein afrikanisches Signalhorn von Elfenbein mit seitlichem Blasloch, eine Viola alta des 18. Jahrhunderts, eine einfache und eine Doppelflöte aus der musikalisch so interessanten Bocca di Cattaro, und schliesslich, als besonders bemerkenswerthe Stücke, ein paar altgriechische

Broncebecken und eine altgriechische kleine Trompete. Eine werthvolle Sammlung hat dieses Museum durch Herrn Franz von Mendelssohn als Geschenk erhalten. Sie besteht aus mehr als vierhundert Bildnissen von Komponisten, Virtuosen, Dirigenten, Sängern und Schauspielern in Kupfer- und Stahlstichen, Lithographien u. s. w. Alle grösseren Tondichter sind hier bildlich vertreten, meist mit einer ganzen Anzahl von Porträts aus verschiedenen Lebensaltern, und manches Unikum oder seltene Stück findet sich darunter. Die Sammlung bildet eine wichtige Vereinigung von Quellen zur Musik- und Theater-Geschichte, besonders der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; sie ist von Herrn Dorgerloh-Conrnusin zusammengebracht und wird hoffentlich der Grundstein für eine zukünftige umfassende Sammlung dieser Art von Geschichtsquellen.

Bücher und Musikalien.

Otto Schmid-Dresden: Franz Tuma. Ausgewählte Werke, für Klavier bearbeitet.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Franz Tuma's Bedeutung in der musikgeschichtlichen Entwickelung war bis vor Kurzem in Dunkel gehüllt, man wusste nicht viel mehr über ihn als die Daten seiner Geburt und seines Todes, seine Werke waren fast unbekannt. Aber schon Ambros, der geniale Musikschriftsteller hatte auf seine Kirchenkompositionen hingewiesen und einige seiner Messen als „wahrhaft gross“ bezeichnet. Den Forschungen der neuesten Zeit, denen sich die opferwillige Förderung der Firma Breitkopf & Härtel gesellte, blieb es vorbehalten, das Dunkel einer Zeitperiode zu lichten, die für das süddeutsche Musikleben und die Blüte der Wiener Musikentwicklung von eminenter Bedeutung ist. Diese Bedeutung beruht in der Betonung der individualistischen germanischen Kunstanschauung zu einer Zeit, als der Einfluss der italienischen Musik alles deutsche Kunstempfinden zu überfluten drohte. Ein Jahr früher, wie unsere beiden norddeutschen Tonheroen Bach und Händel, 1684, wurde in Böhmen Bohuslav Czernohorsky geboren, den die Böhmen heut noch als „Vater ihrer Musik“ bezeichnen, obgleich ihnen von seinen Werken kaum eins bekannt geblieben ist. Czernohorsky war ausserdem ein trefflicher Lehrer, zu seinen Schülern zählten Tartini, Gluck, Tuma, Zach und Seeger. (Prof. H. Reimann-Berlin, hat in seinem letzten Orgelkonzert in der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche Werke von Czernohorsky, Zach und Seeger zum ersten Mal hier zu Gehör gebracht.) — Tuma war Czernohorsky's gelehriger Schüler, er kam Anfang der 20er Jahre nach Wien und beendete dort seine Studien unter dem berühmten Kontrapunktisten J. J. Fux. Er wurde später Kapellmeister der Kaiserin Wittwe Elisabeth Christine, die sich im Jahre 1741 eine eigene Kapelle einrichtete und Tuma als Leiter berief. Nach dem Tode seiner Gönnerin zog sich Tuma, als in Wien die Vorliebe für die italienische Musik mehr und mehr überwog, von der Oeffentlichkeit zurück, seine Werke geriethen bei dem herrschenden Modegeschmack rasch in Vergessenheit. Jetzt sind sie als ein wichtiger Baustein in der Entwicklungsgeschichte ihrem Dunkel entrissen und zeigen uns einen Meister, der es sich angelegen sein liess, Polyphonie und Homophonie, Kunst- und Volksmusik zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Was er anstrebte, konnte später in Haydn zu schönster Blüte kommen.

Der mir vorliegende Band bringt eine Anzahl Instrumentalkompositionen im Klavier-Arrangement, Sinfonien, Sonaten, auch einzelne Sätze aus solchen. Wir begegnen den alten Tanzformen: Gagliarde, Siciliano, Gavotte, Sarabande, Gigue, Menuett, einigen langsamen Sätzen u. A. Diese langsamen Sätze haben noch ein etwas steifes, zopfiges Gepräge, dagegen überraschen die bewegteren Stücke durch ihre Frische, durch die reiche Erfindung flotter klangvoller Motive, die der Autor geschickt zu verwerten weiss. Er erinnert hier vielfach an seinen Zeitgenossen Domeniko Scarlatti. — Tuma starb 1774, mehr wie ein Jahrhundert musste verfliessen, um seine Bedeutung für die musikgeschichtliche Entwicklung festzustellen.

Anna Morsch.

G. Sgambati, op. 35. 6me Nocturne pour Piano.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Wenn auch nicht so eigenartig wie das 5. Nocturne, so ist doch auch dieses Stück fein empfunden und noch feiner gesetzt.

S. Stojowsky, op. 5. Berceuse, Scherzo, Gondoliera, Mazurka.

— „ 8. Legende, Mazurka, Serenade.

— „ 13. Rêverie, Intermezzo, Aussoir.

— „ 16. Deux Caprices.

B. Schott's Söhne, Mainz.

In diesen Stücken zeigt sich ein noch nicht zur Reife gediehenes Talent, das aber offenbar in steigender Entwicklung begriffen ist. Die ersten Werke tragen noch wenig ausgeprägten Charakter. Neigung zu sanften, idyllischen Stimmungen ist bemerkbar, aber ohne sich zu wirklicher Poesie zu erheben. Die Empfindung ist nicht gerade trivial, aber doch salonmässig, der Klaviersatz nicht hervorragend. In den Mazurkas verrät sich der Einfluss Chopin's auf starke Weise. Mit dem Mazurka op. 8, Nr. 2 nimmt der Autor jedoch höheren Flug. Da ist Verve, rhythmischer Schwung, die Form abgerundet. Das ist ein ausgezeichnetes Stück, das auch im Konzertsaal durch seine Frische wirken wird. Neben diesem sind die beiden Caprices

op. 16 die bedeutendsten Stücke unter den mir vorliegenden. Hier wird auch der Klaviersatz in Bezug auf Klangwirkung und Technik interessanter und feiner. Musikalisch macht sich etwas Pariserisch-raffiniertes bemerkbar, es spricht nicht so unmittelbar wie der Mazurka, aber fesselt doch durch Pikanterie.

J. Vianna da Motta.

Manuel Della. Erster Vortrag im Violinspiel. Heft 1 und 2.
Collektion Litolff, Braunschweig.

Das erste Heft enthält hauptsächlich unsere edlen deutschen und andere gute Volkslieder. Es sind zur Ausführung die leichtesten Tonarten gewählt. Für Kinder, die nicht ein sehr gutes Gehör und eine bedeutende Begabung beim Beginn des Unterrichts zeigen, kann das Studium von Volksliedern garnicht genug empfohlen werden. Am Schlusse des Heftes sind eine Anzahl unserer lieben Weihnachtslieder in decenter Weise aneinander gereiht. Zum Glück sind keine Variationen dazu gemacht und so ist dieses Heft zugleich auch als Festgabe für kleine Geiger zu empfehlen. Im 2. Hefte befinden sich Opernmelodien, bekannte Tanzweisen und Märsche, ab und zu sind ein paar leichte Variationen beigefügt, doch ist die Auswahl der Opernmelodien nicht immer eine glückliche. Schon vor 15—20 Jahren hatten die meisten Opern von Bellini etwas veraltetes, will man sie im Jahre 1901 mit Gewalt wieder aufleben lassen?

Richard Franke, op. 58. Romanze Fis-dur, für Violine und Klavier.
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Prof. Waldemar Meyer machte diese Romanze, noch im Manuskript, in verschiedenen Städten Deutschlands bekannt, er verstand es durch musikalisch fein ausgefeilte temperamentvolle Ausführung nicht nur für sich wie für den Komponisten Erfolge zu erzielen, sondern auch für das Musikstück beim Publikum Sympathien zu erwecken. Die Romanze gehört teils der neudeutschen, im Mittelsatze der slavischen Richtung an.

Die in chromatischen Fortschreitungen und vielen anderen durchgehenden Noten sich unruhig fortbewegende Begleitung zeigt uns das auf den ersten Blick. Das erste Thema ist sehr melodisch und warm empfunden, nur wiederholt es sich ein wenig zu oft, und können wir zu der Verkürzung, die Prof. W. Meyer am Schluss gemacht hat, nur unseren Beifall aussprechen. Der Mittelsatz ist in seinem slavischen Gewande entschieden interessant. Möge diesem Werk auch weiterhin ein günstiger Erfolg beschieden sein!

Dagobert Löwenthal.

Vereine.

Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Musikgruppe Danzig zählte im Jahre 1900/1901 41 aktive und 24 passive Mitglieder. Es wurden von Oktober bis Mai 7 Versammlungsabende in der Aula der höheren Töchterschule des Herrn Prediger Weinlig abgehalten. Die monatliche Versammlung im Dezember wurde, da sie gerade auf den Stiftungstag des Vereins fiel, in ein kleines Fest umgewandelt, mit dem der Verein sein 5jährigen Bestehen feierte.

Die Vereinsabende erfreuten durch rege geistige Anregung, es wurden aus den Schriften der „Int. Musik-Gesellschaft“ gelesen: „Ueber Musik in Russland“, „Leipziger Sinfoniekonzerte“, „Ueber Nationalhymnen“, „Musikleben in Rom“, „Vereinfachung der Versetzungszeichen“ u. A.

Die regelmässigen musikalischen Solo-Vorträge erfuhren eine öftere Abwechslung durch kleine 3stimmige Chorsätze mit Klavier- und Orgelbegleitung, sowie durch einige weniger bekannte 4händige Klaviersachen.

Ein Vortrag über die Kunst des Athmens von Köfler, ein Bericht über den Gebrauch der Wandernote, und ein Referat über die dem Verein zugesandte Klavierschule von Eccarius-Sieber wurden von einigen Mitgliedern gehalten.

Die Danziger Musikgruppe stellte folgendes Thema zur Bearbeitung: „Kann ein Mensch musikalisch genannt werden, der kein Taktgefühl besitzt?“

Zur Delegierten für die diesjährige Generalversammlung des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins in Bonn wurde die erste Vorsitzende Fräulein Dider einstimmig gewählt.

Die Zinsen des Vereinsvermögens wurden an ein aktives Mitglied verliehen, dann wurde beschlossen, den jährlichen Beitrag der aktiven Mitglieder auf 4 Mk. zu erhöhen, denjenigen der passiven Mitglieder mit 3 Mk. weiter bestehen zu lassen.

Briefkasten.

Frl. S. H. in P. Das von Ihnen angeführte Werk ist mir unbekannt, ich benutze zu dem Zwecke R. Johne „Das Musik-Diktat“ Gadow & Sohn, Hildburghausen. Mit dem, was Sie über Phrasierungs-Ausgaben schreiben, stimme ich vollständig überein.

Herrn A. S. München. Sendung dankend erhalten. Ich sehe dem Weiteren mit Spannung entgegen, es eilt aber durchaus nicht, da der Ferienmonat wenig zum Abdruck einer so wichtigen Sache geeignet ist.

Frl. B. K. in Köln. Den von Ihnen gewünschten Preiskourant der Firma Blüthner werden Sie inzwischen erhalten haben. Nach Schilderung der Raumverhältnisse Ihrer Wohnung würde ich Ihnen zu einem Stutzflügel, No. 4 Aliquot-System, raten.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L. V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3911) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband 1,75 M. Ausland 2 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Eugen d'Albert.

Von

Eugen Segnitz.



Goethe äussert einmal gegen Eckermann sich dahin, das Schöne sei das Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Manifestationen des schaffenden Geistes sichtbar werde und so mannigfaltig und so verschiedenartig sei, wie die Natur. Betrachten wir den Lebenslauf und die künstlerische Thätigkeit des Mannes, welchem die nachstehenden Zeilen gewidmet sind, so werden wir bald erkennen, dass ihm die Darstellung des Schönen die Lebensaufgabe geworden ist, die zu lösen sein nimmer ruhender Geist sich vorgesetzt hat. Wie jedes Genie so fordert auch Eugen d'Albert als schaffender wie als darstellender Künstler vor allem Wahrheit gegen sich selbst und andere, so sehen seine lichtfreudigen Augen die wahre Schönheit in der schönen Wahrheit, so ist die Schönheit die belebende Kraft und die einzige Wesenheit seines künstlerischen Ich's, so gestaltet sich für ihn die Schönheit, alles umfassend und alles lenkend, zu ihm als immerwährender Kreislauf von Ursachen und Wirkungen. Wie Eugen d'Albert als Pianist mit der ihm eigenen Kunst die objektive Behandlung des Kunstwerkes mit der stark ausgeprägten Eigentümlichkeit seiner Individualität zu vereinen weiss und lediglich darnach strebt, das Darzustellende in schönen

Linien zu bieten und seinen Inhalt dem Hörer klarzulegen, so wird derselbe auch nie gegen den Satz Schillers handeln, der da sagt, nichts, als was in uns selbst schon lebendige That ist, könne es immer uns werden. Auch als Komponist ist d'Albert ein Apostel der künstlerischen Wahrheit zu nennen. Er wird nie etwas schaffen, nie an eine kompositorische Arbeit gehen, ohne innere Nötigung, ohne jenen Antrieb, welcher für den genialen Künstler selbst ein immerwährendes Geheimnis ist.

Eugen d'Albert wurde am 10. April 1804 zu Glasgow geboren. Sein Vater, ein in England allgemein beliebter und bekannter Tanzkomponist, war, wie seine ganze Familie, von deutscher Abstammung. In England erzogen genoss Eugen d'Albert zuerst den musikalischen Unterricht seines Vaters, um sich dann eine Zeitlang der Führung Ernst Pauer's anzuvertrauen. Einige Biographen unseres Künstlers erzählen, dass derselbe seine Ausbildung in einem Musical College in London erhalten habe. Nach d'Albert's eigener Angabe verhält sich dem nicht so. Allerdings gehörte d'Albert vorübergehend einem solchen Institute an, hat demselben aber hinsichtlich seiner musikalischen Bildung Bildung nichts zu verdanken, und zwar um so weniger, als zu damaliger Zeit in England der Musikunterricht, wie die Musik überhaupt, sehr im Argen lag. Erst in neuerer Zeit ist dort auf diesem Gebiet eine sehr wesentliche Besserung aller Verhältnisse eingetreten. Ernst Pauer unterrichtete d'Albert zu gleicher Zeit mit seinem Sohne Max. Vielleicht kämpften in Pauer sen. die Empfindungen des Vaters und Lehrers miteinander, vielleicht passten auch Lehrer und Schüler nicht zu gemeinsamer, fruchtbringender Arbeit, kurz, d'Albert kam unter Ernst Pauer's Leitung über die ersten Rudimente nicht hinaus. Es fehlte wenig, dass man d'Albert geraten hätte, die Hände vom Pianoforte zu lassen. Vom öffentlichen Auftreten wenigstens rieth Pauer d'Albert durchaus ab. So dachte der Letztere schliesslich kaum mehr daran, die Laufbahn des reproduzierenden Künstlers zu betreten und betrachtete das Klavier nur als Mittel, um seine Ideen zum Ausdruck zu bringen. Er beschäftigte sich von nun an ausschliesslich mit der Komposition. Als d'Albert sein fünfzehntes Lebensjahr vollendet hatte, lag schon eine ganze Reihe von Werken vor ihm. Bis dahin waren drei Opern, einige Sinfonien, ein Violinkonzert, mehrere Quartette, wie auch Klavierkonzerte u. a. m. entstanden. Wie schon oben erwähnt, waren die Musikverhältnisse England's zu jener Zeit derartige, dass, wie viele Talente, so auch d'Albert gewiss ohne jede fördernde Aufmunterung geblieben und so in Gefahr gekommen wäre, in einem geistigen Sumpfe stecken zu bleiben. Das Schicksal wollte es indessen anders und führte d'Albert mit Hans Richter zusammen, welcher nach Anhörung eines jener Klavierkonzerte gewillt war, den emporstrebenden jungen Künstler mit sich nach Wien zu nehmen. Mit Freuden ergriff d'Albert die sich ihm bietende Gelegenheit, um den ihn beengenden Verhältnissen zu entfliehen. Er folgte Hans Richter nach Wien, woselbst er, an seiner Weiterbildung arbeitend, längere Zeit verblieb, ohne indessen einen eigentlichen Unterricht zu geniessen. D'Albert war an einem Wendepunkte seines Lebensganges angelangt, er sollte jetzt diejenigen Meister finden, welche ihn auf die rechte Bahn führten, welche zur rechten Zeit sein Genie erkannten und alle die in seinem Wesen gährenden und wogenden Elemente in das Bett einer naturgemässen Entwickelung leiteten. Brahms war der eine, Liszt der andere, ihre Persönlichkeiten wirkten mächtig auf d'Albert ein. „Nun war ich," sagt d'Albert selbst, „ein ganz anderer Mensch geworden, ich spielte anders, ich komponierte anders." Brahms nahm mit grossem, ja steigendem Interesse Einsicht von d'Albert's kompositorischen Arbeiten u. a. erregte die Suite für Pianoforte (als op. 1 erschienen) sein höchstes Gefallen. Indem d'Albert mit diesen beiden Heroen der neuern Musikgeschichte zusammengeführt wurde, kam in seinem Wesen das eigentümliche seiner Gestaltungskraft zur Erscheinung. Wie das Brahms'sche Kunstschaffen von der milden Abendsonne einer schönen, aber untergehenden Welt beleuchtet erscheint, so tritt Liszt's kraftvolle, starkentwickelte Individualität als der Bote einer neuen, unverhoffte Spenden kündenden Zeit uns entgegen. Für den Pianisten d'Albert sollte diese Summe von Eindrücken, die ihm aus dem Verkehre mit Brahms und Liszt zu Teil wurde, zunächst von unberechenbarem Nutzen sein. Liszt erkannte ohne weiteres d'Albert's pianistisches Talent und forderte den Künstler auf, in Weimar unter seiner Leitung weiteren Studien obzuliegen. Alles, was man in England an d'Albert's Spiel tadeln zu müssen geglaubt hatte — Temperament, Feuer, Ueberschuss an Leidenschaft, subjektives Empfinden und eigenes Durchdenken des Vortragsobjektes — erkannte nun d'Albert's genialer Lehrmeister als des Schülers hochzupreisende Vorzüge. Liszt befreite d'Albert von den Fesseln, die ihn seit seiner engen musikalischen Erziehung beengt hatten und verstand es einzig und allein, alle diejenigen Schätze an's Tageslicht zu fördern, welche in seines Zöglings Musikseele verborgen lagen. Während seines Aufenthaltes in Weimar kam d'Albert mit einigen einflussreichen Persönlichkeiten zusammen, die sein Auftreten in Berlin vermittelten.

(Schluss folgt.)

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Petition, Begleitschrift und Prüfungsordnung.

Petition der unterzeichneten Musiklehrer und Musiklehrerinnen um eine einzuführende staatliche Prüfung.

Seiner Excellenz dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten Herrn Dr. Studt

erlauben sich die ehrerbietigst unterzeichneten Musik-Lehrer und -Lehrerinnen die ganz ergebene Bitte vorzutragen, eine

staatliche Prüfung für diejenigen Personen einführen zu wollen, welche Musikunterricht zu erteilen, resp. ein Konservatorium oder eine Musikschule zu begründen oder zu leiten beabsichtigen.

Zu diesem ergebensten Gesuch sind die Unterzeichneten einerseits durch die vielen selbstgemachten Erfahrungen veranlasst, andererseits durch die sich stets mehrenden Klagen aus allen Gegenden des deutschen Vaterlandes über den mangelhaften Stand des Musikunterrichtes und über den Missbrauch, welchen durchaus unbefugte Personen mit der Musik als Erwerbszweig treiben. Die Unterzeichneten erlauben sich in der beifolgenden Begleitschrift ihr Gesuch eingehender zu begründen und geben sich der Hoffnung hin, dass Eure Excellenz nach Prüfung der Gründe ihrem Gesuche hochgeneigtest willfahren werden.

In tiefster Ehrerbietung
ganz ergebenste
(Folgen die Unterschriften.)

Begleitschrift.

Wir leben in einer Zeit, in welcher der schöne Gedanke einer Popularisierung der Wissenschaften und Künste That zu werden beginnt. Nicht allein, dass für Jedermann und an allen Orten ausgiebige Gelegenheit geboten wird, gediegene Kenntnisse zu erwerben, Auge und Ohr zu bilden und zu erfreuen, sondern es tritt auch im Volke selbst Trieb und Bedürfnis unverkennbar hierfür hervor. Man kann wohl sagen, es drängt dem entgegen, indem es — und zwar mit vollem Recht, — seinen Anteil begehrt an jenen geistigen Gütern, deren Besitz bisher nur das Privilegium der höheren Stände war. Demgegenüber erwächst die wichtige Aufgabe, streng darüber zu wachen, dass durch die allgemeine Verbreitung nicht zugleich eine Verflachung eintrete, und das, was zur Veredelung und moralischen Erziehung beitragen soll, nicht in den Staub gezogen, herabgewürdigt und entwertet werde. Hierzu ist der Staat als natürlicher Schirmherr aller Kulturbestrebungen in erster Linie berufen, und er hat diese Verpflichtung erkannt, indem er dem Jugendunterricht seine besondere Fürsorge angedeihen lässt und fast alle Zweige desselben, sowohl der wissenschaftlichen als auch technischen Fächer, geregelt und systematisiert hat. In der gefestigten, teilweise mustergiltigen Organisation unseres Lehr- und Bildungswesens befindet sich jedoch eine Lücke und diese betrifft den Musikunterricht. Hier allein fehlt es an Ordnung, an Kontrolle, an Schutz sowohl den Lehrenden, als auch dem Publikum gegenüber. Kein Wunder, dass die Entwicklung der Musikpädagogik mit den grossen Fortschritten und Reformen, die sich während der letzten Jahrzehnte auf dem Gesammtgebiet des Unterrichtswesens vollzogen haben, in keiner Weise Schritt gehalten hat. Ist doch das musikalische Lehrfach sozusagen vogelfrei, d. h. der Eintritt in dasselbe ist an keinerlei amtlichen Befähigungsnachweis geknüpft. Hier lehrt, wer sich selbst dazu autorisiert und sich das Vertrauen des häufig urteilslosen Publikums zu erwerben weiss. Die Folge davon ist, dass der Musiklehrerstand unverhältnismässig stark von Elementen durchsetzt ist, deren Fachkenntnisse und allgemeine Bildung weit unter dem Niveau stehen, das von Personen verlangt werden muss, denen es obliegt, die Jugend, die heranwachsende Generation in eine Kunst einzuweihen, zu deren Pflege die deutsche Nation vor allen anderen berufen ist. Gilt es doch das Vermächtnis unserer grossen Tondichter zu wahren, nämlich den Geist der Würde und Hoheit, welchen die deutschen Tonmeister der Vergangenheit der Musik als solcher verliehen haben.

Um diesen Misständen vorzubeugen, den Gefahren, welche aus einer immer weiter sich ausdehnenden Verflachung drohen, entgegenzutreten, ist schon seit einer langen Reihe von Jahren in den Kreisen der Musikpädagogen von Beruf der Wunsch rege, dass der Staat die Regelung des Musikunterrichtswesens, analog dem wissenschaftlichen Unterricht, unter seinen Schutz nehmen möge. Dieser berechtigte Wunsch entspringt den oben angedeuteten Zuständen, die geeignet sind, der weiteren Entwicklung der Musik die schwerste Schädigung zu bringen und ihr ihren ethischen und erziehlichen Wert zu rauben.

Schon jetzt hat der Tiefstand der Bildung, der leider bei einem grossen Teil der unterrichtenden Musiker vorhanden ist, einen seichten Dilettan-

Namen genötigt, der immer weiter um sich zu greifen droht, wenn dem heutigen Treiben nicht bald ein kräftiger Damm entgegengesetzt wird. Aber alle von ernst strebenden und idealdenkenden Musikern bisher selbständig unternommenen Versuche, eine allgemeine Hebung des Musiklehrertums herbeizuführen, sind bisher gescheitert, und so richten sie ihre Augen auf den Staat, dass er die Initiative ergreifen möchte, hier gründlich Wandel zu schaffen.

Die heutigen Verhältnisse im tonkünstlerischen Leben haben ihren Ursprung in dem rapiden Aufschwung, den die Musik seit dem 18. Jahrhundert gewann und in der allgemeinen Verbreitung, die sich unmittelbar daran knüpfte. Die Teilnahme der Nation war in weitesten Kreisen geweckt und lebendig geworden, aber nun fehlte es an einer einheitlichen Leitung. Schon vor länger als 30 Jahren hat Franz Brendel, ein geistvoller Musikschriftsteller, in seinem Werke: Die Organisation des Musikwesens durch den Staat (Leipzig 1865), auf die Gefahren hingewiesen, die der Tonkunst durch diese rapide Verbreitung ohne Sicherung des Gewonnenen drohten und er sprach es schon damals aus, dass nur der Staat im Stande sei, die erforderliche Sicherheit zu gewähren, da er allein die Macht habe, das Zerstreute zur Einheit, alle auseinander laufenden Fäden in einer Hand zusammen zu fassen. „Der Staat hat nicht nur die Macht, sondern auch, wie in allen anderen Sphären, die Verpflichtung, dem, was im Volke sich regt, helfend und unterstützend entgegenzukommen, dadurch, dass er ihm feste Gestalt verleiht. Der Staat muss zur Kunst dieselbe Stellung einnehmen, wie allen anderen Sphären gegenüber, mögen dieselben nun auf geistige Interessen gerichtet sein oder materielle Wohlfahrt bezwecken. Er hat die Kunst in gleicher Weise zu unterstützen, wie er wissenschaftlichen Bestrebungen, Erfindungen u. s. w. entgegenkommt. Die Kunst ist unter den grossen Mächten des Daseins das allein noch übrig gebliebene Gebiet, dem bis jetzt diese Vergünstigung nicht zu Teil geworden ist.“

Seitdem diese Worte geschrieben wurden, ist die Musikpflege in immer weitere Kreise gedrungen, und jene Gefahr, von der Franz Brendel sprach, ist mehr und mehr zu Tage getreten. Mit ihr zugleich mehrten sich die Stimmen um staatlichen Schutz, die allgemeinen Wünsche fanden schliesslich in einer Petition Ausdruck, die von dem Berliner Musiklehrer- und -Lehrerinnen-Verein, mit den Professoren Alsleben und Breslaur an der Spitze, im Jahre 1886 an das Kultusministerium abgesendet wurde und die Bitte um Einführung einer staatlichen Prüfung der Musiklehrer- und Lehrerinnen aussprach.

Die freudigen Hoffnungen, welche sich an die Petition knüpften, erlitten eine schwere Enttäuschung, sie blieb unbeantwortet.

Den hochgespannten Erwartungen folgte eine um so tiefere Reaktion. Der Gedanke, dass der Staat nicht helfen wolle und doch der Einzige sei, der helfen könne, erzeugte eine derartige Mutlosigkeit in den betreffenden Kreisen, dass der Kampf um Besserung der Zustände vorläufig aufgegeben wurde; sehr zum Schaden der Kunst, denn die Thatlosigkeit liess den unberufenen Elementen freie Bahn, und das Proletariat, das Pfuschertum drängte sich mehr wie je in den musikalischen Lehrberuf, die Wurzel aller Entwicklung, hinein.

Aus dieser Schutzlosigkeit des Musikunterrichtswesens sind nun in den letzten Jahrzehnten traurige Zustände erwachsen, sowohl auf dem Gebieten des Privatunterrichts, als auch der sogenannten Konservatorien und Musikschulen, welche vielfach von Unberufenen in's Leben gerufen wurden. Es sei gestattet, hier die Stimmen einiger hochangesehener Pädagogen und Musiker anzuführen.

„Die Musik“, so schreibt einer derselben, „ist nicht nur die herrschende Kunst der Gegenwart geworden — wogegen an sich nichts einzuwenden wäre —, sie ist sogar zur Modekunst herabgesunken. Nicht aus Begeisterung für die eigenartige, mit keiner anderen zu vergleichenden Schönheit der musikalischen Kunst wird heut vielfach Musik gelernt und ausgeübt, sondern weil es Mode ist, musikalisch zu sein und zu musizieren . . . „Die Folge davon ist ein in's Ungemessene getriebener Bedarf an Lehrkräften, dem durch eine in leichtfertigster Weise unternommene Zuwendung zum musikalischen Lehrberufe von Seiten unberufenster Elemente sofort entsprochen worden ist. Noch verschlimmert werden diese Verhältnisse durch die nicht auszurottende Meinung vieler Eltern, dass ein „billiger“ Lehrer für den Anfangsunterricht gut genug sei und ja später immer noch durch eine „bessere“ Lehrkraft ersetzt werden könne. Hierdurch wurde den mit der Devise „billig“ und „schlecht“ arbeitenden Lehrern ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet, zugleich aber dem leistungsfähigen Lehrerstande das Arbeitsfeld in entsprechendem Maasse gekürzt. Und so ist es heut eine für die Kunst erschreckende Thatsache, dass die Mindestfordernden, deren pädagogische Leistungen unter Null stehen, sich oft einer blühenden Praxis erfreuen, zum Schaden der befähigten Elemente, zum Schaden der Zöglinge, die leider erst zu spät zu der Erkenntnis kommen, dass ihre Ausbildung verfehlt, das Versäumte nur schwer, wenn überhaupt noch nachzuholen sei.“

In Bezug auf die Zustände unserer heutigen Musiklehranstalten wird von anderen Seiten geschrieben: „Einen grossen Teil der Schuld an dem heutigen Zustand tragen unsere sogenannten Konservatorien, Hochschulen, Musikinstitute. Sie sind in letzter Zeit wie Pilze aus der Erde geschossen,

viele treten mit der Anmassung auf, Elementar-, Mittel- und Hochschule zu gleicher Zeit zu sein, was aber zumeist auf ihnen gelehrt wird, sind äussere technische Fertigkeiten, es läuft Alles auf einen grossen Drill hinaus. Bei der grossen Konkurrenz tritt die Existenzfrage in den Vordergrund, es muss wahllos aufgenommen werden, was sich meldet, nach Vorbildung kann nicht gefragt werden, und so laufen die gemischtesten Elemente durcheinander. Diesen gegenüber sind auch bedeutende und tüchtige Lehrer machtlos, die Direktoren hingegen müssen der Konkurrenz wegen vor der Welt brillieren, und so wird auf die technische Dressur das ganze Gewicht gelegt, um Virtuosität zu erzielen. Für alle wissenschaftlichen Fächer bleibt ein Bruchteil von Zeit, für die Methodik des Unterrichts bleibt gar kein Raum, und doch müssen die meisten der Konservatoristen, da ihnen das Podium der Konzertsäle keine genügende Existenz bietet, zum Lehrberuf übergehen, in den sie nun, unvorbereitet, ungeschult, oft unlustig eintreten und nur das Proletariat im Musiklehrerstande vermehren. Die schlimmsten Schäden werden jedoch dadurch hervorgerufen, dass die Dauer der sogenannten konservatorischen Ausbildung an keine bestimmte Zeit gebunden ist, dass die Herren Direktoren — und leider giebt es viele unter ihnen, die selbst ganz untüchtig sind, oder deren Existenz auf anderen Gebieten gestrandet ist — ihren Schülern nach jedem beliebigen Zeitraum Abgangszeugnisse ausstellen, dass diese Abgangszeugnisse zu Reklamezwecken benutzt werden, das ahnungslose Publikum zu täuschen und zu verleiten, seine Kinder zum grossen Schaden derselben, solchen halb oder mangelhaft ausgebildeten Lehrkräften anzuvertrauen." —

Zu diesen Stimmen über den beklagenswerten Tiefstand des heutigen Musiklehrertums gesellen sich mannigfache andere. Sie belehren uns, dass der schädigende Einfluss mangelhafter, unkontrollierter Ausbildung alle Zweige der Tonkunst ergriffen hat, — überall hört man die Klagen über das Ueberschreiten der Befugnisse, über unlauteren Wettbewerb durch unstatthafte Reklame, — als Beleg erlauben wir uns eine Reihe von Artikeln in Anlage II beizufügen, welche über die herrschenden Zustände in der musikpädagogischen Zeitung „Der Klavier-Lehrer" veröffentlicht wurden. Dass die heutigen Mängel auch die deutsche Militärmusik bedrohen, ist in der als Anlage III beigefügten Broschüre „Die deutsche orchestrale Tonkunst in Gefahr" erschöpfend dargelegt.

Alle diese ungesunden, die Kunst schwer schädigenden Zustände sind wiederholt Gegenstand eingehender Erörterungen ernster und einsichtsvoller Männer gewesen, die die Wurzel des Uebels stets in der Willkür fanden, welche im musikalischen Unterrichtswesen, im Gegensatz zu dem der Wissenschaften, noch immer herrscht. Da viele private Versuche, Besserung herbeizuführen, auf kleinste Kreise beschränkt blieben oder gänzlich scheiterten, so richteten sich die Augen wieder, je länger je mehr, auf den Staat, in dessen Hand allein die Möglichkeit zu durchgreifender Hilfe ruht. Die immer allgemeiner und dringender ausgesprochenen Wünsche fanden ihren Ausdruck in einem öffentlichen Aufruf, der von der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen Vereins ausging, er rief in ganz Deutschland freudigen Widerhall hervor, zahlreiche Stimmen unserer ersten Musiker und Pädagogen schlossen sich ihm an und vereint bringen diese Alle die **Bitte um staatlichen Schutz ihrer Kunst zur Kenntnis Eurer Exzellenz**, in Erwartung, hochgeneigte Prüfung, Gehör und Abhilfe zu finden.

Die Unterzeichneten gehen von der Ueberzeugung aus, dass der Staat der natürliche Schirmherr der Wissenschaften und Künste sei, und dass er, wie er den ersteren seinen Schutz am kräftigsten dadurch gewährt, dass er für eine gewissenhafte Heranbildung der Jugend sorgt, und dadurch dieser den Eintritt in das grosse Reich der Wissenschaften ermöglicht, er auch ähnliche Fürsorge für den Eintritt in das freie Gebiet der Kunst durch eine ebenso gewissenhafte Vorbildung der musiktreibenden Jugend treffen möge.

In der Musik fehlt es an einem tüchtigen Lehrerstande, geschult in Bildungsanstalten, denen der Staat eine angemessene Aufsicht angedeihen lässt.

Es handelt sich hier nicht um die Ausbildung zum Künstler —, das von Gott begnadete Genie, der grosse Komponist oder Virtuose wird nach wie vor ungehemmt seinen Flug in das freie Reich der Kunst nehmen, — es handelt sich ausschliesslich um eine rationelle Grundlage fachwissenschaftlicher und pädagogischer Kenntnisse, welche auf den später zu ergreifenden Lehrberuf vorbereiten.

Es dürfte nicht allzu schwer sein, hierfür das Maass und die Grenzen zu finden, — in der Musik lässt sich, mehr vielleicht wie in einer anderen Kunst, die Technik von dem individuell Künstlerischen ablösen, die technische Schulung mit Einschluss des theoretischen und wissenschaftlichen Materials lässt sich wie jede Schuldisziplin lehren, nur das Individuelle, welches den grossen Künstler kennzeichnet, ist durch schematischen Unterricht nicht zu erreichen. Es könnte sich also nur um eine staatliche Kontrolle derer handeln, welche den Jugendunterricht in der Musik als Beruf erwählen, wie um eine Ueberwachung der Musikschulen, Konservatorien u. s. w., die sich mit der Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen befassen. Hier überall könnte der Staat mit Leichtigkeit durch feste Bestimmungen, durch vorgeschriebene Lehrkurse, durch ab-

zulegende Prüfungen eingreifen. Würde der Staat von Jedem, der sich öffentlich als Musiklehrer ankündigt, von Allen, die die Eröffnung eines Konservatoriums, einer Musikschule planen, einen Befähigungsnachweis verlangen, wäre es gesetzliche Pflicht der bestätigten Leiter, nur geprüfte Lehrer an ihren Anstalten anzustellen, würde die Ausstellung von Reifezeugnissen an feste Bedingungen auf Grund von abgelegten Prüfungen geknüpft, so könnte schon dadurch der heutigen Willkür ein wirksamer Damm entgegengesetzt werden, und eine kurze Spanne Zeit würde genügen, einen Stamm tüchtiger Lehrkräfte heranzubilden. Den Eltern aber, denen ernstlich daran liegt, ihre Kinder gründlich unterrichtet zu wissen, wäre eine Garantie bei der Wahl einer Lehrkraft geboten.

Diese von uns gewünschte staatliche Prüfung für den Lehrberuf einzuführen, dürfte in Bezug auf ihre praktische Seite nicht schwer fallen. Handelt es sich doch nicht darum, Künstlertum nachzuweisen, sondern zu zeigen, dass man sich eine Summe positiver Kenntnisse technisch, wissenschaftlich, methodisch und pädagogisch angeeignet hat und dadurch für seinen Beruf genügend vorbereitet ist. Dass alle Kenntnisse freilich oft nicht ausreichen, einen tüchtigen Pädagogen abzugeben, ist eine bekannte Thatsache, mit der aber in der Wissenschaft ebenfalls gerechnet werden muss.

Euere Excellenz wollen den Unterzeichneten gestatten, im Nachstehenden in Kürze einen Plan zu entwickeln, durch welchen sich die Einführung von staatlichen Prüfungen ohne erhebliche Schwierigkeiten und Kosten verwirklichen könnte. Vorweg sei bemerkt, dass wir uns die erbetene Prüfung zunächst **nicht obligatorisch und nicht mit rückwirkender Kraft,** vielmehr als eine **freiwillige** denken, um für den Augenblick die Existenz älterer, jetzt im Beruf stehender Musiker nicht zu gefährden. Denn es liegt nicht in dem Rahmen unserer Bitte, dass ein Staatsgesetz alles Unterrichten ohne Prüfung verbieten, und dass der gesammte Privatmusikunterricht unter staatliche Kontrolle gestellt werden solle.

Da es sich zunächst darum handeln würde, einen Prüfungsplan aufzustellen, der genau die Ansprüche fixiert, welche von den Prüfungskandidaten zu fordern sind, so erlauben wir uns in der Anlage einen provisorischen Entwurf dazu beizufügen. Allen städtischen und Privat-Konservatorien, Musikschulen u. s. w. dürfte es gestattet werden, Seminare einzurichten und auf Grundlage des staatlich festgesetzten Lehrplanes Kandidaten für den Lehrberuf auszubilden, deren Prüfung vor einer vom Staat ernannten Prüfungskommission stattzufinden hätte. Es dürfte sich empfehlen, für jede Provinz bewährte Musiker und Pädagogen damit zu beauftragen. Der Staat bestimmt die Termine für die Prüfungen, an der auch Kandidaten, die ihre Vorstudien privatim betrieben haben, teilnehmen könnten. Dadurch würde auch solchen, die in Städten ohne Konservatorien und Seminar wohnen, die Möglichkeit geboten, das Examen abzulegen. — Aehnliche Einrichtungen für Fachlehrer-Prüfungen bestehen bereits in Bayern, Sachsen und Oesterreich. Ungarn plant augenblicklich das Gleiche, während man in England mit einer amtlichen Registrierung vertrauenswerter Musiklehrer beschäftigt ist —, es bricht sich überall die Ueberzeugung Bahn, dass die heutigen Zustände im Musikunterrichtswesen unhaltbare sind und dass staatliche Beihilfe zur Besserung unentbehrlich ist.

Die Prüfungen hätten sich auf ganz bestimmt zu wählende Fächer zu beziehen, und die Zeugnisse der Lehrbefähigung dürften nur für diese ausgestellt werden. Sie beschränken sich zunächst nur auf die Berechtigung der Unterrichtserteilung für die Elementar- und Mittelklassen — doch könnte es Befähigten überlassen bleiben, durch ein zweites Examen einen höheren Grad der Lehrberechtigung zu erwerben. — Erhielten die in der Prüfung bestandenen Kandidaten ein amtliches Zeugnis und würde ihnen gestattet, das Prädikat **„staatlich geprüft“** zu führen, so wäre dadurch dem bei der Wahl einer Lehrkraft oft ratlosen Publikum eine Gewähr geboten für fachmässig erteilten Unterricht.

Nach Einführung der staatlichen Prüfung dürften weder Konservatorien, noch Privatlehrer Reifezeugnisse zur Ausübung des Lehrberufs ausstellen.

Wir erlauben uns noch Euere Excellenz darauf hinzuweisen, dass die Erfüllung unserer heutigen Wünsche in früheren Gesetzen bereits angebahnt wurde, und es nur durch Nichtausführung derselben geschehen konnte, dass die jetzigen Zustände eintraten. Von namhaften Juristen wurde uns konstatiert, dass die Preussische Kabinetts-Ordre vom 10. Juni 1834, die heute noch zu Kraft besteht und die Aufsicht des Staates über Privat-Anstalten und Privatpersonen, die sich mit dem Unterricht und der Erziehung der Jugend beschäftigen, betrifft, es ausdrücklich betont, dass nur diejenigen befugt seien, ein Gewerbe daraus zu machen, Lehrstunden in den Häusern zu erteilen, die die dazu erforderliche Qualifikation nachweisen konnten. Dieses Zeugnis sollte sich nicht nur auf die Tüchtigkeit zur Unterrichtserteilung in Bezug auf Kenntnisse beschränken, sondern sich auch auf Sittlichkeit und Lauterkeit der Gesinnung erstrecken. Dass diese Kabinetts-Ordre damals auch den Privat-Musikunterricht im Auge hatte, geht zweifellos aus den dazu erlassenen Instruktionen hervor, dieselben unterscheiden:

a) Personen, die gewerbsmässig in solchen Lehrgegenständen, die zum Kreise der öffentlichen Schulen gehören, Privatunterricht in Familien oder in Privatanstalten erteilen und fordert von ihnen Anzeige bei der

Ortsschulbehörde, Zeugnis über wissenschaftliche Befähigung, Ausweis über sittliche Tüchtigkeit.

b) Personen, die gewerbsmässig in Fächern, die nicht in den öffentlichen Schulen gelehrt werden, Privatunterricht erteilen, und fordert von ihnen sittliche Tüchtigkeit.

Es ist kein Zweifel, dass diese Bestimmungen sich auch auf den Privat-Musikunterricht der Jugend bezogen, und es würde sich also nur darum handeln, die thatsächliche Durchführung der obigen Gesetzesbestimmungen anzuordnen, resp. sie in einer den heutigen Verhältnissen entsprechenden Ausarbeitung in Kraft treten zu lassen.

Indem wir Euerer Exzellenz das Vorstehende zu hochgeneigter Prüfung unterbreiten, hegen wir die Hoffnung, es werde sich ein Weg finden lassen, um unserer ergebensten Bitte, die eine Lebensfrage des Musiklehrerstandes betrifft, zu willfahren und dadurch die angeführten Missstände in befriedigender Weise zu beseitigen.

Provisorischer Entwurf zur Prüfungsordnung für Musik-Lehrer und Lehrerinnen (Klavier, Violine, Gesang) für Elementar- und Mittelstufen.

A. Im Klavierspiel.

I. Praktischer Teil:

Vorbedingung ist das Studium folgender Werke:

a. Etüden: Czerny's Schule der Geläufigkeit und Kunst der Fingerfertigkeit, Cramer, Moscheles op. 70, Clementi Gradus ad Parnassum.

b. Klassische und Vortragswerke: Bach: Auswahl aus den Präludien und Fugen, französischen und englischen Suiten, das Italienische Konzert. Händel: Variationen. Haydn, Mozart und Beethoven: Sonaten, letztere bis ca. op. 53, Mozart Klavierkonzert D-moll, Beethoven C-dur und C-moll. Eine Auswahl aus den Werken von Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin und der heutigen Litteratur.

Bei der Prüfung hat der Bewerber nach eigener Wahl vorzutragen:

1. Eine Etüde von Cramer oder Clementi, ein Präludium und Fuge von Bach, einen Sonatensatz von Beethoven, ein modernes Vortragsstück.
2. Eine ihm vorgelegte Sonate von Mozart oder Clementi fliessend vom Blatt zu spielen.

II. Theoretischer Teil:

Vorbedingung: Gründliche Kenntnis der Intervall- und Akkordlehre, des 4stimmigen Satzes, der Modulation und des einfachen Kontrapunkts.

Bei der Prüfung hat der Bewerber unter Klausur anzufertigen: Aussetzen eines bezifferten Basses in reinem 4stimmigen Satz, Harmonisierung eines Chorals mit Einfügung von Vorhalten, Durchgangs- und Wechselnoten, Modulationen von einer gegebenen Tonart zur anderen mit Benutzung verschiedener Modulationsmittel.

Am Klavier: Gestellte Aufgaben zu lösen, z. B. Ergänzungen bezifferter Bässe, Kadenzen, Modulationen.

III. Musikgeschichte:

Vorbedingung: Studium der allgemeinen Geschichte der Musik von Beginn des christlichen Zeitalters, speziellere Kenntnis der Lebens- und Entwicklungsgeschichte der grossen klassischen und modernen Meister, Entwicklung der Instrumentalmusik, des Klaviers und seiner Meister, des Klavierstils und der Litteratur für das Klavier, speziell der instruktiven Werke. Klausurarbeit über ein Thema, wie z. B.: Die Sonate und ihre Meister, Chopin und sein Klaviersatz, Robert Schumann in seinen Jugendwerken, Ueber die Entstehung des Klaviers und Ähnliche.

IV. Formenlehre.

Vorbedingung: Kenntnis der Grundformen, Motiv, Satz, Periode, der einfachen und zusammengesetzten Lied- und Tanzformen, der Sonaten- und Rondoform u. s. w. in ihren Grundzügen.

Prüfung: Der Bewerber hat ein ihm vorgelegtes Stück thematisch und modulatorisch zu analysieren.

V. Methodik und Pädagogik:

Vorbedingung: Gründliche Kenntnisse der allgemeinen Grundsätze des Klavierunterrichts, der früheren und der heutigen Lehrmethoden, des Lehrganges des ersten Unterrichtsjahres, der Tonbildung, Rhythmik und Dynamik, dem Gebrauch des Pedals, der Einführung in das Tonleiterspiel, der Klanggeschichte, Kenntnis der Lehrmittel, Kenntnis der Muskulatur der Hand und des Arms u. s. w.

Klausurarbeit über ein Thema wie z. B.: Ueber die Methode des Anschlages, Wie ist der Unterrichtsstoff dem Kinde zu vermitteln? Wie sind fehlerhafte Angewohnheiten oder von der Natur gegebene Schwächen zu bekämpfen? u. Ähnliche.

Abhalten einer Probelektion a) bei einem Anfänger, b) bei einem Schüler der Mittelstufe, c) im Leiten eines Ensemblespiels.

VI. Allgemeines. Sehr erwünscht ist die Uebung im Ensemblespiel, Klavier 4- und 8händig, Trio, Quartett etc. und die Kenntnis der klassischen Kammermusik-Litteratur. Theilnahme am Chorgesang.

B. Im Violinspiel.

I. **Praktischer Teil.**

Vorbedingung ist das Studium folgender Werke: Etüden von Kreutzer, Rode, Schulen von Spohr, David, Konzerte von Viotti, Rode, Spohr (in Auswahl), Mendelssohn, Bruch, Beethoven, Sonaten von Händel, Bach, Tartini, Romanzen von Beethoven, Auswahl aus den Werken von Bériot, Vieuxtemps, Sarasate und Brahms-Joachim.

In der Theorie, Musikgeschichte pp. schliessen sich die Anforderungen der Prüfung dem des Klaviers an mit entsprechenden Modifikationen.

C. Im Gesang.

Für den Gesang-Unterricht, da derselbe nur an Erwachsene erteilt wird (der Schulgesang bleibt hier ausser Betracht, da für Regelung desselben bereits eine besondere Petition eingereicht ist), kommen andere Faktoren zur Geltung, da eine Klassifizierung in Elementar-, Mittel- und Oberstufen-Unterricht kaum in Frage kommen kann. Die Prüfung im Gesange wird sich daher für alle Stufen, entsprechend den für die Instrumentalfächer gestellten Vorbedingungen, auf das Studium der einschläglichen Litteratur, Vorsingen von studierten Werken und vom Blatt singen, Treffübungen u. s. w., der Kenntnisse der Theorie und Musikgeschichte pp., ausserdem noch auf folgende Fächer erstrecken: „Kenntnisse der Entwicklung der Sprachelemente, Stimm- und Tonbildung, des Gesangsorganismus, der Atemtechnik, des zielbewussten Ergreifens einer bestimmten Stimmbildungsmethode, der übersichtlichen Darlegung der praktischen Vorzüge derselben für den „Deutschen Gesangstyl“ im Allgemeinen u. s. w. Die Klausurarbeit wäre aus einem dieser Zweige zu entnehmen. In der Musikgeschichte ist speziell die Kenntnis der Kirchenmusik, des Oratoriums, des Liedes bis auf unsere heutige Zeit zu fordern. Dazu treten noch Deklamation, italienische Sprache und Klavierspiel bis zur Fertigkeit, um Schubert'sche und Schumannsche Lieder begleiten zu können. In der Theorie ist Kenntnis der alten Schlüssel und Fähigkeit im Transponieren zu fordern.

Der vorstehende Prüfungsordnungs-Entwurf ist nur als ein Schema anzusehen, das als Grundlage späterer Ausarbeitung dienen mag. Von verschiedenen Fachmusikern sind mir Spezialpläne zugegangen, die als Anlagen der Petition beigefügt werden. (Weitere Entwürfe sind willkommen.) Sollte uns die Genugthuung werden, dass die Regierung unserer Bitte näher tritt, so kann alles Eingelieferte als grundlegendes Material für eine zur Ausarbeitung eines definitiven Lehr- und Prüfungsplanes dann einzusetzende Kommission benutzt werden.

Zum Schluss möchte ich Allen, die mir in selbstloser Hingabe bei der obigen Arbeit und den früheren Vorarbeiten so getreu beigestanden haben, im Namen unserer grossen und schönen Sache meinen wärmsten Dank aussprechen, möchten die Früchte nun nicht ausbleiben, zum Heil und Segen unserer Kunst. Möchten wir aber auch, falls unsere Eingabe nicht gleich den erwünschten Erfolg hat, uns nicht entmutigen lassen, sondern unentwegt weiter für die Erreichung des Zieles kämpfen. Gelingt es uns dieses Mal noch nicht, das Interesse des Staates zu wecken, so können uns zahlreiche Beispiele aus anderen Berufszweigen lehren, dass wiederholte Eingaben zu endlichem Erfolge führten. Der „Klavier-Lehrer“, als Vertreter des Musiklehrerstandes, hat sich die Lösung der Frage zu seiner Hauptaufgabe gestellt und wird nicht ruhen, bis das Ziel erreicht ist. Er hofft natürlich dabei auf weitere thatkräftige Hilfe der beteiligten Kreise.

Für heut noch die letzte, aber auch dringendste Bitte an alle getreuen Helfer, nämlich, dass sie in die mit dieser Nummer ausgegebenen Sammelbogen nicht nur ihre Namen eintragen, sondern weitere zahlreiche Unterschriften für dieselben werben und die Bogen dann so schnell wie möglich an meine Adresse zurücksenden möchten. Je mehr Unterschriften wir gewinnen, desto eher dürfen wir an hoher Stelle auf Erfolg rechnen und je früher die Sammelbogen zu mir zurückkommen, desto schneller kann die Petition abgesandt werden.

Anna Morsch.

Die Entwicklung und die Ziele der „Musiksektion“

des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Von

Anna Hesse.

In der Nummer vom 1. Oktober 1900 dieses Blattes durfte ich den ersten grösseren offiziellen Bericht über die „Musiksektion“ erstatten. Nachdem ich darin ihre Bedeutung für die Pflege der tönenden Kunst im allgemeinen, wie den Stand der Musiklehrerinnen im besonderen in dem ihr gebührenden Lichte dargestellt, schloss ich mit einem Appell an alle Kolleginnen, der Sektion in grösserer Zahl als bisher beitreten zu wollen. Dieser Mahnung verlieh die Zeitschrift „Der Klavier-

lehrer" erhöhten Nachdruck durch eine besonders starke Auflage der betreffenden Nummer, die nach den verschiedensten Gegenden Deutschlands versandt wurde, ein Bemühen, das nicht unbelohnt geblieben ist. Blicken wir heute auf das seitdem verflossene Jahr zurück, so dürfen wir mit froher Genugthuung konstatieren, dass die Musiksektion in demselben einen sichtlichen Aufschwung genommen hat. Der unmittelbare Erfolg war, dass binnen Kurzem sechs neue Gruppen, nämlich in den Städten Bremen, Eisenach, Landau, Kassel, Elbing, Bonn gegründet wurden und sich ausserdem viele Einzelmitglieder der Vereinigung anschlossen. Diese besteht infolgedessen jetzt aus zwanzig Gruppen mit über 700 Mitgliedern.

Dass sich in den einzelnen Gruppen Leben und Bewegung erheblich gemehrt hat, davon legte zu Pfingsten die Generalversammlung in Bonn das beredteste Zeugnis ab. In grösserem Umfange als zu den bisherigen Versammlungen war man der Einladung in die Rheinische Musenstadt gefolgt und selbst die Gruppen der östlichen Provinzen, Königsberg und Danzig, hatten ihre Delegierten dorthin geschickt. Wie tief das Interesse für die Musiksektion bereits Wurzel geschlagen, wurde bewiesen sowohl durch den regen Anteil, den alle Anwesenden an den Verhandlungen nahmen, als auch durch die daselbst mitgeteilten Jahresberichte. Aus letzteren ging hervor, dass bei den meisten Gruppen nicht nur erhebliches Wachstum, sondern auch eine wirkliche Entwickelung des Vereinslebens stattgefunden hat. Durch regelmässige Sitzungen, in denen fachwissenschaftliche Vorträge mit daran angeknüpften Diskussionen gehalten wurden, durch gemeinschaftliche Beratungen, Musikabende und gesellige Veranstaltungen hat sich das Band kollegialen Zusammenschlusses fester gefügt. Ausserdem sind fast überall Neueinrichtungen getroffen worden, die teils zur Hebung geistiger und künstlerischer Fortbildung bestimmt sind, wie die Gründung von Bibliotheken, Lesezirkeln, Frauenchören, Anschluss an grössere wissenschaftliche Vereine, teils der materiellen Förderung der Mitglieder dienen, wie die Einrichtung von Unterstützungskassen und Unterrichtsvermittelungen. Das Publikum beginnt allmählich sich der letzteren zu bedienen, während die allen Gruppen gemeinsame Stellenvermittelung bereits seit längerer Zeit weiteren Kreisen bekannt ist und von Pensionaten und Familien gern und mit Erfolg in Anspruch genommen wird. Ihr Sitz ist neuerdings von Leipzig nach Berlin verlegt worden, und die Leitung, deren Mühen sich Frau Wilhelmine Clauss mehrere Jahre hindurch mit dankenswerter Hingebung unterzogen hatte, befindet sich jetzt in den Händen der Pianistin Frau Helene Burghausen-Leubuscher.

Durch ernste Arbeit sind im vergangenen Jahre jedoch vor allem jene beiden Ziele gefördert worden, welche sich die Musiksektion zu Pfingsten 1900 als Aufgabe stellte. Was zunächst das erste derselben, „Die Forderung einer Staatsprüfung", betrifft, so ist den Lesern dieses Blattes ja am besten bekannt, in wie umfassender Weise dieser Gedanke unter der Direktion von Fräulein Morsch in alle Schichten des Musikerstandes getragen worden ist und daselbst grösstenteils begeisterte Zustimmung fand. Dank der durch den „Klavierlehrer" gebotenen Anregung ist die Frage auch in anderen Organen der Musikwelt des In- und Auslandes ventiliert und das Interesse dafür so allgemein geworden, dass der geeignete Zeitpunkt für die in heutiger Nummer abgedruckte, an die höchste Behörde zu sendende Petition gekommen ist.

In gleicher Weise ist auch das zweite unserer Ziele: „Die Reform des Gesangunterrichtes in den Mädchenschulen und Anstellung von ausgebildeten Gesanglehrerinnen an denselben", so weit bearbeitet worden, dass schon Anfang September ein von der Musiksektion ausgehendes Bittgesuch an den Kultusminister abgehen konnte. Welche Folgen sich an diese ersten Initiativen knüpfen werden, steht dahin, indessen dürfen wir wohl mit Recht der Ueberzeugung leben, dass dieselben in keinem Falle völlig vergeblich sein werden. Sollten ihnen auch unmittelbar günstige Resultate versagt sein, so gilt es, ungebrochenen Mutes weiter zu arbeiten, um andere Mittel und Wege zur Erreichung des Angestrebten ausfindig zu machen.

Inzwischen hat sich die Sektion in diesem Jahre wieder eine neue Aufgabe gestellt, welche durch ein Gesuch der Musikgruppe Berlin in Anregung kam und deren weitere Verfolgung auf der Bonner Versammlung beschlossen wurde. Es betrifft dies die hierorts im „Meinungsaustausch" schon erörterte Regelung der Honorarfrage im Privatunterricht, eine Angelegenheit, deren Wichtigkeit und Tragweite für Musiklehrer und Publikum nicht zu unterschätzen ist.

Mit der Bearbeitung dieses Problems ist abermals eine Kommission beauftragt worden, welche aus den Damen Frl. Stieglitz-Berlin, Frl. Soest-Kassel, Frl. Bruch-Bonn besteht. So sind denn auch auf diesem Gebiete die ersten Fäden angesponnen worden, welche zu gemeinsamen Entschlüssen führen sollen, von denen wir hoffen, dass sie der materiellen Lage der Musiklehrerinnen in Zukunft grössere Sicherheit gewähren werden.*)

Auch um dieser Sache willen wäre es dringend zu wünschen, dass unsere Genossenschaft grössere Ausdehnung gewänne. Noch giebt es

*) Die wichtige Frage der Honorar-Regelung kommt in nächster Zeit im „Kl.-L." zu eingehender Erörterung. Es liegt schon mancherlei Material dazu vor.

tausende von Musiklehrerinnen in Deutschland, denen es an jeglicher kollegialer Gemeinschaft fehlt, die sich nach Rat und Anregung durch Berufsgenossen sehnen, die allein und daher erfolglos ankämpfen gegen unwürdige Konkurrenz, Benachteiligungen und Ungerechtigkeiten, denen sie im Verkehr mit dem Publikum schutzlos preisgegeben sind.

Befinden sich denn unter den Vielen, welche diese Schäden empfinden oder darunter leiden, nicht solche, die den Mut haben, Front dagegen zu machen, indem sie sich nach dem gegebenen Beispiele des bereits Bestehenden zu neuen Gruppen zusammenschliessen oder wenigstens als Einzelmitglieder der Musiksektion beitreten?

In einer Anzahl grösserer Städte, die ein reges Musikleben besitzen — ich nenne nur beispielsweise Hamburg, Hannover, Magdeburg, München, Karlsruhe, Dresden, Stettin, Kiel, Aachen — dürfte es ein Leichtes sein binnen Kurzem eine blühende Gruppe zu schaffen. Ist denn an diesen und anderen Orten unter den Kolleginnen nicht eine einzige, die bereit ist, ihre kleinen persönlichen Opfer an Zeit und Mühe in die Wage zu legen gegen die mancherlei Vorteile, welche dem neugegründeten Kreise wie der Gesammtheit daraus erwachsen würden?

Meiner Meinung nach müsste es in unserer Zeit, wo die Frauen aller Berufsklassen mit Wort und That für Verbesserung ihrer und dadurch der gesammten sozialen Lage eintreten, jeder denkenden und strebsamen Kollegin **Ehrensache** sein, dem ersten und einzigen Verband deutscher Musiklehrerinnen anzugehören, eingedenk der Strophen Schillers:

„Aus der Kräfte schönvereintem Streben
Erhebt sich wirkend erst das wahre Leben."

Nur wenn die Musiksektion einen grossen über das ganze deutsche Vaterland ausgebreiteten Organismus bildet, dem alle tüchtigen Elemente angehören, wird es ihr möglich sein, das zu vollenden, was sie sich zum Ziele gesetzt hat: das Ideal in Wirklichkeit zu verwandeln.

Ich weise darauf hin, dass Anfragen und Meldungen, zu welchen man sich der **dieser Nummer beiliegenden Anmeldezettel** bedienen wolle, behufs Gründung neuer Gruppen oder zum Beitritt als Einzelmitglied zu richten sind an Fräulein Sophie Henke, Frankfurt a. M., Humboldtstr. 19, und gebe mich der Hoffnung hin, dass dieselben in grosser Anzahl erfolgen werden.

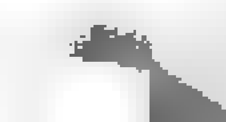
A. M.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Die Königl. Akademie der Tonkunst in München hat ihren 27. Jahresbericht versandt. An Stelle von Carl Freiherr von Perfall, Generalintendant, ist seit dem 1. August l. J. Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen als Direktor getreten. Die Anstalt war im abgelaufenen Studienjahre mit Einschluss von 12 Hospitanten für den Chorgesang, von 306 Studierenden besucht, die Unterrichtskurse umfassen alle Zweige der Tonkunst mit Einschluss der zur Ausbildung im dramatischen Gesang notwendigen Darstellungskunst. Eine eingehende Pflege finden die Kammermusik-, Orchester- und Chor-Übungen, die beiden ersteren sind mit je 6 Wochenstunden vertreten, Chorübungen finden wöchentlich 2 statt. Am 19. März veranstaltete die Anstalt im Odeonssaale ein Festkonzert zur Feier des 80. Geburtstages des Prinz-Regenten, ausserdem fanden 8 öffentliche Konzerte mit gemischten Programmen und eine Opernaufführung statt, letztere brachte A. Lortzing's komische Oper „Die Opern-Probe". Unter dem Vorsitz des K. Ministerialrat Dr. Maller fanden in den Tagen vom 5. und 6. Juli die Absolutorialprüfungen statt, welche von 10 Damen und 11 Herren mit Erfolg bestanden wurden. — Aus Anlass ihres 80. Geburtstages erhielten die Professoren Kellermann und Gluth die Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst, ausserdem wurde Herrn Professor E. M. Sachs der Verdienstorden vom heiligen Michael IV. Klasse verliehen.

Aus dem Jahresbericht des Kölner Konservatoriums, welches unter der Direktion von Professor Dr. Franz Wüllner, unterstützt von den Professoren Isidor Seiss und Dr. Otto Klauwell steht, ist ersichtlich, dass es eine Frequenz von 505 Schülern und Schülerinnen im abgelaufenen Schuljahre hatte. Davon gehörten allein der I. Abteilung 337 Eleven an. Das Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach, welches sich vorläufig nur auf das Klavier beschränkt und von Prof. Dr. Otto Klauwell geleitet wird, wurde von 26 Teilnehmern besucht. Der Lehrplan dieses Seminars, welcher unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt, besteht in wöchentlichen Vorlesungen über die „Methodik des Klavier-Unterrichts", in „Praktischen Unterrichts-Erteilung" und in „Konferenzen" des Leiters mit den Schülern des Seminars zur Besprechung pädagogischer Fragen und Erfahrungen. — Das Kölner Konservatorium geniesst den Vorzug zahlreicher Unterstützungen für Stipendien und Freistellen, es konnte durch den ihm von seiten der Stadt Köln zu seinem im vorigen Jahre gefeierten 50jährigen Bestehen dargebotenen Pensions- und Unterstützungsfonds für seine Lehrer und deren Wittwen und Waisen eine Pensions- und Unterstützungs-



anstalt gründen, deren Wirksamkeit im abgelaufenen Studienjahr in Kraft getreten ist. Im Oktober v. J. waren 25 Jahre verflossen, dass Prof. Dr. Otto Klauwell, der verdienstvolle Leiter des Seminars in die Anstalt eintrat, bei welcher Gelegenheit er der Mittelpunkt zahlreicher Ovationen war. Ausser den zahlreichen Uebungsabenden im Konservatorium fanden 12 öffentliche Aufführungen statt, unter ihnen befanden sich 6 dramatische Abende und eine Kammermusik-Aufführung.

Vermischte Nachrichten.

Der Kgl. Musikdirektor Hr. Ernst Flügel in Breslau erhielt den Professortitel.

Anton Dvořak feierte am 8. September in Prag seinen 60. Geburtstag. Aus diesem Anlass wurde vor dem tschechischen Nationaltheater ein Cyklus von Aufführungen Dvořak'scher Opern, dem als Abschluss eine Aufführung des Oratoriums „Die hl. Ludmilla" des gefeierten Meisters folgte, veranstaltet.

Die Meininger Hofkapelle wird unter Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach im Verlauf der nächsten Saison ausgedehnte Konzertreisen unternehmen. Zunächst wird sie das Beethovenfest in Eisenach, dann in Berlin 4 Abonnementskonzerte in der Singakademie und zwei populäre Konzerte im Neuen königlichen Opernhause Kroll veranstalten, ferner 4 Abonnementskonzerte in Frankfurt a. M., 3 in Erfurt, 4 in Gotha, 6 in Eisenach, 4 in Meiningen, 3 in Hildburghausen, je 2 Konzerte in Kassel, Göttingen und Halle a. S. Vom 2. bis 22. November wird die Kapelle am Rhein und in Süddeutschland konzertieren, im Januar zweimal in der Neuen Tonhalle in Zürich, im März zweimal in Leipzig, dann in Schlesien und zuletzt zweimal im Rahmen der Konzerte des Mr. Schiller in der Opéra comique in Paris.

Ueber das vielgesungene Lied „Deutschland, Deutschland über Alles" von Hoffmann von Fallersleben, das vor Kurzem seinen 60. Geburtstag feierte, schreibt die „Post": „Hoffmann empfing am 29. August 1841 in Helgoland den Besuch seines Hamburger Verlegers Campe. Er erzählt selbst über diesen Besuch: Am 29. August spaziere ich mit Campe am Strande. Ich habe ein Lied gemacht, das kostet aber vier Louisdor! Wir gehen in das Erholungszimmer. Ich lese ihm „Deutschland, Deutschland über Alles" vor, und noch ehe ich damit zu Ende bin, legt er mir die vier Louisdor auf meine Brieftasche. Wir beratschlagen, in welcher Art das Lied am besten zu veröffentlichen sei. Campe schmunzelt: „Wenn es einschlägt, so kann es ein „Rheinlied" werden. N. Becker hatte das Jahr vorher „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein" gedichtet. Am 4. September bringt mir Campe das „Lied der Deutschen" mit der Haydn'schen Melodie in Noten, zugleich mein Bildnis." Die Melodie ist bekanntlich die der österreichischen Nationalhymne, die am 12. Februar 1797, dem Geburtstage Kaiser Franz I., zum ersten Male in allen Wiener Theatern zugleich gesungen ward. Das Originalmanuskript derselben befindet sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Haydn hat die Melodie später nochmals für sein berühmtes „Kaiserquartett" verwandt. Auf Helgoland befindet sich ein Denkmal des Dichters, eine prachtvolle Bronzebüste auf hohem Sockel, letzterer trägt ausser dem Namen Hoffmann's als Inschrift die Anfangsworte des Gedichtes.

Die 6 „Grossen sinfonischen Abonnements-Konzerte" unter Leitung unseres Hofkapellmeisters Richard Strauss, welcher das Berliner Tonkünstler-Orchester dirigieren wird, finden im Neuen Königl. Operntheater (Kroll) statt und zwar am 21. Oktober, 18. November, 16. Dezember 1901 und 13. Januar, 10. Februar, 10. März 1902. Bestellungen auf Abonnements nehmen entgegen die Firmen: „Schlesinger'sche Musikalienhandlung", Französischestr. 22, A. Wertheim, Leipzigerstr., Albert Stahl, Potsdamerstr. 35.

Herr Professor Emil Krause, Hamburg, veranstaltet auch in diesem Jahre wieder einen Cyklus musik-wissenschaftlicher Vorträge mit ergänzenden Musik-Beispielen. Die Themen sind auf vokalem Gebiete „die Oper vom Jahre 1800 bis auf die Gegenwart", auf instrumentalem Gebiete „die Entwickelung der Orchestermusik" im Besonderen in der Sinfonie, nebst Vorführung und Erklärung der Orchester-Instrumente und ihrer Zusammenstellung und Klangkombination. Für die ergänzenden Musikbeispiele bei der Oper hat die Direktion des Hamburger Stadt-Theaters die Mitwirkung ihrer ersten Kunstkräfte zugesichert, die Orchesterwerke stehen unter der abwechselnden Leitung einheimischer Kräfte, wie der Herren Fiedler, Konzertmeister Kopecky, Eisenberg etc. Die Vorträge, welche in 8tägigen Zwischenräumen stattfinden, beginnen am Dienstag, den 15. Oktober.

Am 1. Okt. d. J. feiert Professor Isidor Seiss, der stellvertretende Direktor des Kölner Konservatoriums, den vierzigsten Jahrestag seines Eintritts in den Lehrkörper dieses Kunstinstituts. Sein künstlerisches und pädagogisches Wirken ist so hervorragend und seine Thätigkeit mit der Entwickelung der Kölner Musikschule nach den verschiedensten Seiten so fruchtbringend verbunden, dass wir dem hochverdienten Jubilar in einer der nächsten Nummern unseres Blattes eine eingehende biographisch-kritische Würdigung zuteil werden lassen.

Bücher und Musikalien.

A. Stradal. Frescobaldi Passacaglia. J. S. Bach Präludium und Fuge, F-moll. Toccata, D-moll von der Orgel für Klavier bearbeitet.

J. Schuberth & Co., Leipzig.

Diese Veröffentlichungen des fleissigen Pianisten geben keinen Anlass zu neuen Bemerkungen über den Styl seiner Bearbeitungen. Frescobaldi's Passacaglia ist ein prächtiges, glanzvolles Stück.

J. Théodore Radoux. Douze Pièces pour Piano.

B. Schott's Söhne, Brüssel.

Auf dem Titelblatt wird der Verfasser als Direktor des Kgl. Konservatoriums in Lüttich genannt. Die Stücke sind klassisch harmonisch nicht uninteressant, fein gesetzt. In tieferen Stimmungen wie „Désolation“ und „Regrets“ versagt die Empfindung, der es in lebhaften Stücken nicht an Wärme fehlt. Farbenreich und treffend charakterisiert ist der „Marche Kabyle“, das beste Stück der Sammlung. Keines bietet grosse Schwierigkeiten.

Halfdan Cleve, op. 2. Drei Klavierstücke.

A. Stahl, Berlin.

Es ist ein entschiedenes Talent, oft wird man durch die Kraft der Gedanken überrascht — aber noch nicht zur Klärung gelangt. Bedeutendes steht neben Nichtssagendem, Stimmungsvolles neben leeren Phrasen. Das Fantasiestück soll „à la manière Chopin“ sein, abgesehen von einer kurzen melodischen Phrase ist aber weder im Charakter noch in der Satzart irgend etwas Chopinsches. Im Capriccio sind vorzügliche Stellen, aber das Trio verfällt leider in virtuos banale Passagen. Das Perpetuum mobile ist nur Gekünstel. Der Klaviersatz macht einen unbeholfenen Eindruck.

W. Berger, op. 58. Humoresken für Pianoforte.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Humoresken? Lustigkeit ist nicht genau dasselbe wie Humor. Was Humor in Musik ist, sieht man in Beethoven's Werken. Heute wird aber, so scheint mir, das Wort nicht immer treffend angewendet. Als lustige, harmlose Stimmungsbilder aufgefasst, sind aber die „Humoresken“ Berger's sehr hübsch: flott hingeworfen, voll prickelnder Empfindung. Die letzte ist freilich sehr lustig, ausgelassen bis an die Grenze des Komischen. Der Klaviersatz ist, wie immer bei diesem Autor, fein und bequem, auch technisch oft interessant.

Oscar da Silva, op. 4. Scherzo und Valse.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Dieses Stück des begabten, jungen Komponisten giebt noch kein vollkommenes Abbild seines Talentes. Es ist wohl Grazie darin, aber wenig Eigenart, die Form ist unklar, unsicher, der Klaviersatz banal. Er besitzt noch wenig Gestaltungskraft, am besten gelingen ihm die improvisatorischartigen Stücke.

J. Vianna da Motta.

Robert Meister, op. 13. Zehn leichte charakteristische Tonstücke. 2 Hefte.

Friedrich Seitz, op. 16. „Ferienreise“, 6 leichte Vortragsstücke in Form einer Suite.

Albert Rathke, Magdeburg.

Die Stückchen von R. Meister sind harmlose, freundliche Vorspielstückelchen für unsere Jugend. Sie klingen frisch und lustig, erfreuen durch den gefälligen Fluss ihrer Melodien und können zur Anregung der kleinen Spieler als auch zwischen den ernsteren Studien verwertet werden. Eine Stufe schwieriger und eine ebensolche Stufe gehaltvoller sind die Stücke von Friedrich Seitz, als „Ferienreise“ betitelt. Lustig und sorglos geht es auch darin her, aber wenn es sich darum handelt, die selig vergehenden Zeit der Ferien zu schildern, dann kann man auch einmal den Schulzwang abwerfen und ein fröhlich Lied, ohne viel Skrupel in die Welt hinaus singen. Der Autor lässt aber auch ernsten Tönen zwischendurch klingen, und dazu giebt der „Besuch bei der Grossmutter“ Veranlassung. Hier heisst es fein ruhig und gehalten zu sein. Durch den letzten ernsten Satz „Sehnsucht nach der Heimath“ bringt der Autor einen etwas störenden Zug in sein farbenfrohes Bild. Jegliches Stück vom rein musikalischen Standpunkt das wertvollste der Sammlung ist. Das Werk, das auch im Arrangement für Violine und Klavier erschienen ist, wird von der Jugend gern und freudig gespielt werden.

G. Tyson-Wolff, op. 52. Zwanzig Studien für die linke Hand. 2 Hefte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist eine bekannte und von den Pädagogen oft beklagte Thatsache, dass unsere grossen Etüdenkomponisten Czerny, Cramer, Clementi u. A. ihr Hauptaugenmerk der technischen Ausbildung der rechten Hand zuwandten und die linke Hand karger bedachten. Wenn man ihre Studienwerke aufmerksam durchsieht, findet man nach 30—40 Etüden, die sich der technischen Fertigkeit der rechten Hand widmen, vielleicht eine, die speziell für die linke Hand geschrieben ist, und das ergiebt, da die linke Hand schon von Natur das schwächere Glied ist, ein doppeltes Missverhältnis. Versuche, hier Abhilfe zu schaffen, sind bereits nach manchen Richtungen unternommen, unter diesen dürfte der vorliegenden Arbeit von G. Tyson-Wolff ein hervorragender Platz einzuräumen sein. Der Autor lehnt sich direkt an drei unserer grössten Etüdenmeister der klassischen und romantischen

Zeit an Cramer, Clementi und Chopin und überträgt eine Reihe ihrer unübertrefflichen Studien, die sie für die rechte Hand schrieben, auf die linke, d. h. er verwendet die ursprünglichen Figuren und Passagen in einer Fassung, wie sie sich dem Bau der linken Hand anschliessen und zu ihrer Ausbildung beitragen. Aus Bekanntem hat er dadurch ein ganz neues, vortreffliches Studienmaterial geschaffen, bestimmt eine fühlbare Lücke in unserer Unterrichtslitteratur auszufüllen. Da die linke Hand im ganzen unbeholfener ist, wie die rechte, so muss der Schwierigkeitsgrad dieser Etüden eine Stufe höher angenommen werden, als der der Originaletüden für die rechte Hand und das Studium derselben dürfte erst in Angriff genommen werden, wenn ersteres vollständig absolviert sind. Von hohem pädagogischem Wert sind die jeder Etüde vorangeschickten Anleitungen zum Ueben, die Vorstudien für dieselben, die Fingersätze, Transponierungen, die Varianten für die Passagen-Gruppen u. s. w. — Das Werk ist aufs wärmste zu empfehlen, allen Pädagogen und angehenden Virtuosen wird es bald unentbehrlich sein.

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1902.

Raabe & Plothow, Berlin.

Der Kalender erscheint in seinem 24. Jahrgange, inhaltlich bereichert und verbessert, äusserlich in der liebgewordenen Form und dem bekannten Gewande. Die Teilung in 2 Bände, der 1. Teil als Notizbuch, der 2. als Adressenbuch, hat sich für den praktischen Gebrauch durchaus günstig erwiesen, so ist sie auch für den neuen Jahrgang beibehalten worden. Wir möchten die Aufmerksamkeit des Verlages, der so sehr darauf bedacht ist, den Kalender nach allen Richtungen hin mustergiltig zu schaffen, auf etwas Aeusserliches, und zwar auf die broschierte Einbanddecke des 2. Teiles aufmerksam machen, sie hält den Anforderungen fleissigen Gebrauches nicht stand, es dürfte dem Buchbinder zu empfehlen sein, auf Widerstandsfähigeres zu sinnen. Das Adressbuch ist mit 363, darunter 299 deutschen Städten vertreten, sehr praktisch und für den Suchenden ausserordentlich günstig ist das alphabetische Register aller in den deutschen Städten angeführten Musiker, es ermöglicht das schnelle Finden jedes Namens. Diese Liste füllt die stattliche Zahl von 78 Seiten. Als Anhang ist ein Verzeichnis der in der Konzert-Saison 1900/1901 zur öffentlichen Aufführung gelangten Werke der Instrumental- und Vokal-Musik beigegeben.

Deutscher Musiker-Kalender für 1902.

Max Hesse, Leipzig.

Der jüngere Bruder des vorbesprochenen Kalenders erscheint in seinem 17. Jahrgange, geschmückt mit einem Stahlstich Hugo Riemann's. Von dem ausgezeichneten Gelehrten bringt der redaktionelle Teil den Wortlaut seines Vortrages „Die Aufgaben der Musikphilologie", welchen derselbe zum Antritt seiner ausserordentlichen Professur für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität 27. April 1901 hielt. Auf geschichtlicher Grundlage beruhend, eröffnet der Inhalt auch neue Gesichtspunkte von solchem Interesse, dass wir uns vorbehalten, noch einmal darauf zurückzukommen. Der Kalender hat im übrigen die frühere stoffliche Anordnung beibehalten, nur nach allen Richtungen gewissenhafte Prüfungen vorgenommen. Seine Adressentafel vertritt 689 Städte, darunter 461 deutsche, der Konzertbericht aus Deutschland, nach den Namen der Komponisten geordnet, nimmt den breiten Raum von 62 enggedruckten Seiten ein. Er gewährt Einblick in die augenblicklich in Deutschland beliebte und eingeführte Litteratur.

Anna Morsch.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

G. Riemenschneider, op. 29 a u. b. „Stimmungsbilder". Für Orgel oder Harmonium.

Ig. Moscheles, op. 95. Charakteristische Studien, bearbeitet von A. Eccarius-Sieber.

Steingräber Verlag, Leipzig.

H. Hartmann: Theoretisch-praktische Klavierschule.

Adolf Kunz, Berlin.

R. Scholz. op. 3. Schule des vollständigen Lagenspiels.

op. 5. 25 Etüden 1. Lage mit Vorstudien.

op. 13. Das Studium der Stricharten.

S. Rachmaninoff, op. 17. 2me Suite pour deux Pianos.

Fer. Busoni, op. 36 a. 2. Sonate für Klavier u. Violine.

E. R. Kröger, op. 45. Scherzo.

op. 46. Drei mythologische Scenen.

W. Berwald, op. 21. Sonate für Violine und Pianoforte.

G. Fr. Händel. 6 Konzerti grossi für Klavier zu 4 Händen von E. Naumann.

Arthur Prüfer: J. H. Schein's sämmtliche Werke. I. Band.

Joh. Kuhnau's Klavierwerke. Herausgegeben von Karl Päsler.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

E. Mann: Klavierschule.
K. Heffner, op. 28. Vier Klavierstücke.
Fritz Gleichauf, Regensburg.
Jos. Rheinberger. Vierzehn Etüden. Auswahl von Willy Rehberg aus op. 14. 24 Praeludien.
E. W. Fritzsch, Leipzig.
E. Luzzato. op. 42. Scale ed Arpeggi per Pianoforte.
G. Dannecker: 2 Sonate für Pianoforte.
Carlo Schmidl, Triest.
M. Reger. op. 8. Orgelstücke. 2 Hefte.
C. F. Peters, Leipzig.
Fr. Litterscheid: Drei Klavierstücke.
Otto Falckenberg, Koblenz.
Th. Wiehmayer: Schule der Fingertechnik.
J. Schuberth & Co., Leipzig.
J. Vianna da Motta, op. 14. „Zwei Gedichte“ Für eine Singstimme.
Steyl & Thomas, Frankfurt a. M.
V. Johansson: Schottisch. Für Pianoforte.
Erkki Melartin: Berceuse. Für Violine und Klavier.
Selim Palmgren, op. 9. En route. Klavierstück.
K. F. Wasenius, Helsingfors.
J. Philipp. Toccata de Th. Dubois. Für Klavier übertragen.
Première Suite de Th. Dubois. Für 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen.
Alphonse Leduc, Paris.

Marco Anzoletti, op. 40. Reminiscenze d' Italia. 6 Stücke für Violine und Klavier.
Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Franz Liszt. Der 129. Psalm für Baryton-Solo, Männerchor u. Orgel.
C. F. Kahnt, Leipzig.
Franz Heydrich: In der Kirschblüte. Wiegenlied.
Fritz Bartels, Braunschweig.
L. Künstle, op. 9. Tanzkränzchen.
Konkordia in Bühl.
E. Elgar, op. 12. Salut d'Amour.
P. Bucalossi. Ariel. Valse.
E. Nevin, op. 13, No. 4. Narcissus.
E. Sauer: „Un piccolo sans paroles“.
P. d'Orso, op. 47. Nocturne.
B. Schott's Söhne, Mainz.
Th. Gruss, op. 70. Fahrende Schüler. 6 Vortragsstücke für Violine (1. Lage).
W. Nolopp, op. 83. Zwei Weihnachtsstücke.
M. Sannemann, op. 4. Am Waldbach. op. 1. ...pensee.
R. Tourbié, op. 87/100. Vier Klavierstücke.
G. R. Voigt: Herbstblätter. 4 Klavierstücke.
Albert Rathke, Magdeburg.
R. Renzo Bossi: Acquarelli per Violine e Pianoforte.
A. Scontrino: 12 Bozzetti per Pianoforte.
Carisch & Jänichen, Mailand.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Werke für Schüleraufführungen.

Ph. Scharwenka, op. 54, No. 6. „Menuett“ für 2 Klaviere zu 8 Händen. Pr. 2,50 Mk.
Carl Simon, Berlin.
Cornelius Gurlitt, op. 19. „König Mai“. Für Kinderstimmen u. Pianoforte. Klavierauszug Pr. 1,50 Mk.
Aug. Cranz, Hamburg.

Th. Kirchner, op. 86. Walzer für 2 Klaviere zu 4 Händen. Pr. 3 Mk.
C. F. Peters, Leipzig.
Mary Clement. op. 13. „Kinder der Puszta“. Für Soli, kleinem Chor, Klavier und Kinderinstrumenten. Klavierauszug Pr. 1,50 Mk.
Ed. Bloch, Berlin.

Vereine.

Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Musikgruppe Breslau stellt folgende Aufgabe. Termin 1. Februar 1909.

Wo*) lassen sich die Spuren Bachs in der modernen Musik nachweisen?

Am 30. September fand die erste Winter-Versammlung der Musikgruppe des Prov. Lehrerinnen-Vereins für Schlesien und Posen statt. Die Schriftführerin gab zuerst einen kurzen Jahresbericht. Der Verein hatte einen erfreulichen Zuwachs von Mitgliedern erhalten, regelmässige Zusammenkünfte fanden statt, in denen musikalische Vorträge mit Besprechungen neu erschienener Werke abwechselten. Eines der Hauptziele des Vereins, der seine Mitglieder mit voller Hingabe zustreben, ist die Gründung eines Musik-Lehrerinnen-Altersheim für Schlesien und Posen. Die Grossh. Sächs. Hess. Kammersängerin Frau Jettka Finkenstein-Pu... veranstaltete für diesen Zweck ein Konzert, dessen Reinertrag von 1400 Mark dem Altersheim zugeführt wurde. Ebenso spendete die Gesanglehrerin Fr. M. von De... die Einnahme eines mit ihren Schülerinnen veranstalteten Konzertes im Betrage von 200 Mark dem gleichen Zwecke. Fräulein Elisabeth S... hatte bei Gelegenheit des Prüfungskonzertes ihrer Schule für höheres Klavierspiel am Eingang des Saales eine Sammelbüchse zum Besten des Musik-Lehrerinnen-Altersheims

*) In der hektographierten Rundschrift an die Gruppen steht irrtümlich „Wie“ statt „Wo“.

aufstellen lassen, deren Ertrag 100 Mark ergeben. Da auch die festen Jahreseinnahmen, über welche das Altersheim durch seine Mitglieder und Gönner verfügt, ebenso wie sein Vermögen gewachsen, so konnte die Vorsitzende in der soeben genannten Versammlung den Kolleginnen die freudige Mitteilung machen, dass der Vorstand des Musik-Lehrerinnen-Altersheims für dieses ein Grundstück in einer Vorstadt Breslau's erworben, die durch ihren herrlichen Eichenpark sich besonders auszeichnet.

Um die baldige Grundsteinlegung des Hauses zu ermöglichen, wurde ein Plan für diesen Winter aufgestellt, der hoffentlich von verschiedenen Seiten her dem guten Zwecke neue Mittel zuwenden wird.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: Gustav Lazarus.

Berlin N.W. Luisen-Str. 36.

Aufnahme jederzeit.

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 11–2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11–12 Uhr Vorm.

Emma Koch,
Pianistin
Berlin W., Bülowstr. 28.
Konzert-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Elise Sekschen
(aus St. Petersburg)
Hofpianistin, Kammervirtuosin
„HOFBURG"
Hamburg-Uhlenhorst.

Gesangunterricht erteilen
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin Sopran.
Sprechstunde 3–4
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Tauenzienstrasse 21.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Joachimsthalerstr. 24.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Eisholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

José Vianna da Motta,
Pianist
Berlin W., Passauerstrasse 26.
Sprechstunde 1½–2½.

Elisabeth Caland,
Verfasserin von
„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels"
Charlottenburg, Goethestr. 80 III.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Rankestr. 28.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin. Athemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 30.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf
Berlin W., Bülowstr. 58 III

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Reß),
Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Schönstr. 18.

Atemgymnastik Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43.
Eröffnet 1874.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen u. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Prospecte, alles Nähere enthaltend, gratis durch den Director E. A. Veit, Luisenufer 43 I.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Nina Gorter.
Lehrerin
am Eichelberg'schen Konservatorium.
Dreimonatliche Gehörbildungskurse (Methode Chevé) für Gesang- und Instrumental-Lehrer u. Lehrerinnen.
Sprechstunden im Eichelberg-schen Konservatorium Montag und Donnerstag 3½–4½ Rankestr. 31, sowie Dienst., Mittw., Freitag u. Sonnabend 6–10 Charlottenstr. 28.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauenzienstr. 29 III
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Ansbacherstr. 53.
Frau Helene Burghausen Leubuscher
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen in Klavier, Gesang, Theorie für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 8.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 8.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3931) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband 1,75 M. Ausland 2 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Eugen d'Albert.

Von

Eugen Segnitz.

(Schluss.)

Nachdem d'Albert hier, wie er dem Schreiber dieser Zeilen selbst mitteilte, „infolge der durchaus verfehlten Plazierung im Programm eines Konzerts, welches in dem Viktoria-Theater zu Berlin stattfand, gänzlich durchgefallen war, errang er mit seinem unvergleichlichen Spiel in einem Konzerte der Berliner „Singakademie" einen solch' eminenten Erfolg, dass ihm von diesem Abende an alle Konzertinstitute Deutschlands wie auch des Auslandes offen standen. „Unstet und flüchtig sollst Du sein" — wenigstens auf der winterlichen Erde — das war nun für mehrere Jahre das Motto von d'Albert's Künstlerleben. Unaufhörliche Reisen führten den jungen Meister nach allen Himmelsrichtungen. Eigenes Schaffen trat begreiflicherweise während dieser Zeit in den Hintergrund. Eine Stellung, abgesehen von jener am Hoftheater zu Weimar 1895), da er das Szepter des Hofkapellmeisters vorübergehend schwang, hat d'Albert nicht bekleidet.

Wenn Eugen d'Albert auch nur sehr ungern sich auf Konzertreisen befindet, im Gegenteil die Ruhe und das Verweilen an einem Orte liebt, so bilden doch andernteils diese Wanderfahrten einen integrierenden Bestandteil seines Künstlerlebens und stellen zugleich einen Teil jener dem echten Künstler vom Geschick gestellten Aufgaben dar, die der Letztere im Interesse der Kunst zu lösen hat. Von diesem Gesichtspunkte aus beurteile ich d'Albert's pianistisches Wirken. Hier am Flügel, zeigt sich zunächst seine eigenartige künstlerische Physiognomie, von hier aus sehen wir ein scharfgeschnittenes Charakterprofil, wie es deren in der klavierspielenden Welt nicht eben viele geben dürfte. „Gebt den Alten, was den Alten gehört und den Modernen, was den Modernen gehört!" — diese schwere Kunst, das Suum cuique auf dem Felde musikalischer Reproduktion, ist d'Albert in denkbich höchstem Grade zu eigen. Trotz aller Lebendigkeit seiner üppig quellenden Phantasie, trotz aller Tiefe und Wärme seines seelischen Empfindens ist es unserem Künstler wie Wenigen gegeben, so erschöpfend den Inhalt eines Kunstwerkes darzustellen und so in unmittelbarer Weise zwischen dem schaffenden Künstler und dem Hörer die geistige Brücke zu bauen, über welche der Letztere schreiten kann, um in die ideelle Welt des Ersteren einen Blick zu thun. In d'Albert ruht jene geheimnisvolle, auch nicht von fern zu erklärende Kraft, alles dasjenige, was der Autor selbst einst erschaute und erlebte, völlig in sich aufzunehmen und wieder als eigenes Erlebnis von sich ausgehen zu lassen. Hier erblicken wir eben ein individuelles geistiges Mitarbeiten, ein Zusammengehen mit dem Autor, ein Sichineinanderschliessen von Produktivität und Reproduk-

tivität, wie sie erwartet und verlangt werden muss, wenn anders der lebendigmachende Geist der Kunst den das Kunstwerk in Empfang Nehmenden und Geniessenden beseelen und durchdringen soll. Es ist nicht zu viel behauptet, dass d'Albert mit seinem Klavierspiele alle Style beherrscht und den Geist aller und jeder Zeit heraufzubeschwören im Stande ist. Von Bach bis Liszt — alle für die Geschichte der Musik wie für diejenigen des Klavierspiels im Besonderen bedeutsamen Werke sind auf seinem Spielplane zu finden. Und im Hinblick auf das unglaublich umfangreiche Repertoire d'Albert's überrascht die Thatsache, dass der Meister mit seinem letzten Konzerte auch daheim den Flügel schliesst, den Sommer hindurch nur der Komposition sich hingiebt und sich wenige Wochen vor Wiederbeginn der winterlichen Saison erst an die pianistische Vorbereitung seiner Aufgaben für die Letztere begiebt. Hierzu gehört eine geistige Kraft, ein psychisches Erfassungsvermögen, wie es nur den wahrhaft Auserwählten der Muse innewohnt. Gar mancher Signor Cembaloni ist an mir vorübergegangen — aber freudig bekenne ich, dass für mich der universelle, geniale und geistig durch und durch gebildete Eugen d'Albert einfach der Klavierspieler, so wie er sein soll, jederzeit geblieben ist. Ein Umstand fällt d'Albert's hohem Künstlertum gegenüber sehr in die Wagschale — nämlich seine umfassende Bildung. Wie ein Rob. Schumann, Franz Liszt, Hans von Bülow, Peter Cornelius u. A., hat auch Eugen d'Albert auf jeglichem Gebiete, dessen nur immer Kunst und Wissenschaft sich bemächtigt haben, umfassende und reiche Kenntnisse gesammelt, hat sogar die Zeit seiner endlosen Eisenbahnfahrten jederzeit zur Lektüre der kompliziertesten und inhaltschwersten Werke benutzt und so in seiner für alle Grösse und Schönheit reich empfänglichen Seele jene Reichtümer gehäuft, aus deren unversiegbarem Schatze er der Mitwelt verschwenderische Gaben auszuteilen im Stande ist. Auch von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, dürfte d'Albert's Erscheinung in der Kunstwelt nicht nur ihres Gleichen suchen, sondern vielmehr auch zu segensreicher Nachahmung anspornen. Denn Einseitigkeit ist der Fehler, der sehr vielen, auch wirklich bedeutenden Musikern, eignet, ein Fehler, welcher sich in unserer alle Ansprüche stetig höher stellenden Zeit bitter rächt.

Ueber erzieherische Prinzipien sprach sich Eugen d'Albert ebenso kurz und bündig wie seine Eigenart scharf charakterisierend, aus: „Ich finde, es lassen sich für den Vortrag wie für die Pädagogik überhaupt keine Grundsätze und Regeln aufstellen. Jeder Stand ist anders gebildet, und wo kein Geist vorhanden ist, wo „das heilige Feuer" fehlt, wird auch kein Lehrer etwas ausrichten können. Man thut am besten, die Menschen vom Klavierspielen abzuhalten. Wirkliche Talente werden immer sich selbst Bahn brechen. Die Ausbildung solcher Pianisten, welche nur Virtuosen sind, lohnt sich wahrscheinlich nicht der Mühe. Für diese haben wir jetzt eine schöne Erfindung — das automatische Klavier." Man sieht, diese Sätze athmen einen strengen, drakonischen Geist aus. Wie d'Albert immer an sich selbst den strengsten Maassstab legt, an sich selbst die grössten Anforderungen stellt, so auch gegen Andere. Ein getreuer Eckart, warnt er die Unberufenen vor dem Betreten der dornigen Pfade des Kunstlebens und wendet sich mit aller Energie gegen das pianistische Halbweltwesen, dessen Vertreter und Vertreterinnen die Konzertsäle unsicher machen und die an sich so treffliche Einrichtung der Klavierabende in Misskredit bringen.

Wie d'Albert sich bereits während seines Aufenthaltes in England jederzeit als Deutscher fühlte und lediglich in deutschen Kreisen zu verkehren pflegte, so sei hier, weil namentlich im Auslande infolge seines französischen Namens die verschiedenartigsten Angaben existieren, bezüglich seiner Nationalität sein eigener Ausspruch angeführt: „Ich bin ein Deutscher, und Alles, was ich thue und schaffe, soll einzig zum Heil der deutschen Kunst gereichen!" Das starkentwickelte Gefühl, das den jungen Meister zur heimatlichen Erde hinzieht und freudig aus seinen Worten spricht, sein bewusstes, energisches Deutschtum, spricht auch aus seinen Werken zu uns. Dem Komponisten d'Albert ging es so, wie es dereinst seinem Meister Liszt ergangen war. Am Flügel sieht man ihn gern und bringt ihm für seine genialen Gaben die herzlichsten Ovationen und Dankesbezeugungen dar, aber der (scheinbaren) Mühe, sich mit den Produkten seines eigenen, rastlos schaffenden Geistes zu befassen, sowie in diesen seinen Manifestationen eine andere, neue und gleich liebenswerte Seite seiner genialen Persönlichkeit kennen zu lernen, scheuen sich gar Viele aus Bequemlichkeit oder Unwissenheit. Doch bleiben wir fein höflich und wenden wir uns, den Interessen des „Klavier-Lehrers" entsprechend, an dieser Stelle vorzugsweise den Pianoforte-Werken unseres Meisters zu, um dann noch eine Uebersicht seines gesammten Schaffens zu geben. Oben ist bereits dargethan worden, wie kein Geringerer als Meister Brahms d'Albert betreffs der Komposition die grösste Aufmunterung zu Teil werden liess. So erregte des Autors Klaviersuite bereits seinen höchsten Beifall. Diese als op. 1 (bei Bote und Bock in Berlin) erschienene Komposition ist im strengen Stil geschrieben und besteht aus fünf Sätzen, welche nach der Regel der alten Zeit durch das Band der gemeinsamen Tonart D-moll miteinander verknüpft sind. Hier, wie in seiner grossangelegten dreisätzigen Sonate (Fis-moll, op. 10) für Pianoforte (ebendas.) steht d'Albert auf dem Boden einer urgesunden, natürlichen Empfindung. Die Strenge der gehandhabten Form, wie auch der grosse, beide Werke beseelende Zug sind Rückspiegelungen des

Wesens d'Albert's und zeugen von vornherein, wie ernst es dem Autor um seine Kunst ist. Von ganz besonderem Interesse und grösster Eindringlichkeit der Thematik sind die beiden Ecksätze der Fis-moll-Sonate. In denselben ertönt das Sturmlied echter, grosser Leidenschaft und unbändiger Kraft, welche allein durch die schöne Form und künstlerische Beherrschung des Ausdruckes gebändigt erscheint. Es wäre recht am Platze und wünschenswert, wenn d'Albert in seiner Bescheidenheit hinsichtlich der Vorführung dieser Werke im Verlaufe eigener Konzerte weniger zurückhaltend sein wollte. Viele würden ihm hierfür Dank wissen. Wie in seinen besten Werken, so wandelt unser Künstler auch in den Klavierstücken kleineren Umfanges Brahms' Spuren nach. So in den, fein und liebevoll ausgeführten Stimmungsbildchen zu vergleichenden Acht Klavierstücken (op. 5) und in den reizenden, keck hingeworfenen und eine ganze Stufenleiter von den verschiedensten Stimmungen umschliessenden vierhändigen Walzern (op. 6, beides bei Bote & Bock, Berlin). In diesen ausserordentlich wertvollen Gaben erweist sich der Komponist als der feinsinnige, durch und durch vornehme Künstler. Durch grosse Mannigfaltigkeit der Erfindung, wie auch an harmonischen und rythmischen Vorzügen ausgezeichnet sind ferner seine „Vier Klavierstücke", op. 16, (C. F. Peters, Leipzig). Walzer, Intermezzo, Scherzo und Ballade benennen diese reizenden, einer überaus glücklichen Inspiration entstammenden kleinen Tondichtungen, welche trotz aller ihrer scheinbaren Harmlosigkeit so grosse Anforderungen an die geistigen und technischen Fähigkeiten des Spielers stellen. D'Albert's allem Gewöhnlichen und Alltäglichen durchaus abholde Gesinnung spricht sich auch aufs Entschiedenste in seinen beiden Klavierkonzerten (op. 2 und op. 12, H-moll, bez. E-dur, Bote & Bock, Berlin) aus. Beide sind von reinstem künstlerischen Geiste erfüllt, beide sind, wie diejenigen von Brahms und Liszt, musikalische Philippiken gegen alles eitle und blendende Virtuosentum. Wie in allen Werken des Komponisten, so tritt hier besonders die poetisch-musikalische Idee in den Vordergrund, es ist die Intensität einer unaufhaltsam dahinströmenden, überreichen Sprache des Gefühls, welche den Hörer gefangen nimmt. In seinen melodischen Bildungen ist d'Albert gerade in diesem Falle ebenso originell wie energisch, seine Thematik zeigt hier so etwas fest in sich Begründetes, ist von solcher Eindringlichkeit und Plastik der Gestaltung, dass jeder wahre Künstler und jeder vernünftig hörende Musikfreund an diesen Publikationen seine reine Freude haben muss. Neben der Kraft der Erfindung ist wiederum in diesen in Rede stehenden Werken auf die prachtvolle Faktur hinzuweisen. Obgleich die Prinzipalstimme die grössten Anforderungen an die Ausführenden stellt und mit einer unabsehbaren Reihe selbständiger Gedanken im Vordergrunde des Interesses steht, ist doch eine so wundervolle Vereinigung derselben mit dem Orchester erreicht, dass beide Faktoren auf das Innigste sich umschlingen und ganz untrennbar miteinander verbunden erscheinen, eine Tatsache, zu welcher übrigens d'Albert's geistreiche, wahrhaft geniale Instrumentation das Ihrige beiträgt. Beide Klavierkonzerte sind unstreitig die vornehmsten und gehaltvollsten, welche in der jüngsten Zeit erschienen sind. Ich wüsste denselben kein anderes zur Seite zu stellen.

Eine den beiden Klavierkonzerten völlig ebenbürtige Stellung ist auch d'Albert's Violoncell-Konzert C-dur, op. 20, Leipzig, Rob. Forberg) zuzuweisen. Auch hier liegt der Schwerpunkt im rein Musikalischen. Eine reiche Gedankensprache, glänzende thematische Arbeit und ein das Ganze durchdringender wundervoller Wohllaut, ein eigentümliches Ineinandergreifen von Soloinstrument und Begleitung ergeben eine hochbedeutende Summe künstlerischen Könnens und Vollbringens. Ein besonders hervorstechender Vorzug dieses, wie übrigens aller d'Albert'schen Werke, ist die gedrungene Kürze seiner Ausdrucksweise, welche stets aus einem tiefen, edlen Herzen kommt, und, aller Redseligkeit feind, nur das ausspricht, was noth ist. In den beiden Streichquartetten (A-moll und Es-dur, op. 7 und op. 11, Bote & Bock, Berlin, hat d'Albert ganz auserlesene Proben einer blühenden Phantasie und lebhaften Gestaltungskraft gegeben. Abgesehen von der Thatsache, dass er mit diesen Produkten allen Anforderungen des Kammermusik-Stils glänzend Rechnung trug, so sind dieselben Zeugen seiner sich stetig entwickelnden Persönlichkeit, welche aus einem unerschöpflichen Borne zu schöpfen scheint. Ueberaus trefflich gearbeitet, sind diese beiden Streichquartette in inhaltlicher wie formaler Beziehung charakteristisch für ihres Autors Schönheitssinn und für die Wahrheit seiner Tonsprache. Während die Ouvertüre für grosses Orchester zu Grillparzer's „Esther" ein leidenschaftvoll bewegtes, dem Dramatischen sich zuneigendes Charakterbild darstellt (op. 8, Verlag ebendas.), beschreitet Meister d'Albert in seiner F-dur Symphonie für grosses Orchester (op. 4, Verlag ebendas.) epische Bahnen. Wenngleich auch hier seinem Mentor Brahms gewisse Anregung verdankend, tritt d'Albert in diesem schönen Tongedichte bereits sehr sicher auf. Diesem Werke gegenüber kann Spitta's schönes Wort Anwendung finden, eine wie gewaltige und geheimnisvolle Gabe es doch ist, jene herzbewegenden Accente und Tonbiegungen zu finden, welche, scheinbar den Modulationen der Sprache abgelauscht, uns in die Tiefen individuellen Empfindens hineinschauen lassen. Und wie Goethe in „Wilhelm Meister" sagt, dass „Alles, worin der Mensch sich ernstlich einlässt, ein Unendliches, nur durch wetteifernde Thätigkeit weiss er sich dagegen zu helfen", so ist auch diese Symphonie ein Akt poetischer und persön-

licher Selbstbefreiung. Jeder Satz spricht es laut aus, dass das Werk geschrieben werden musste, dass dasselbe, eben ein echtes Gelegenheitsgedicht im Goethe'schem Sinne, das Resultat der persönlichsten inneren Vorgänge, ein Stück vom Leben seines Autors war. Und zu den tondichterischen Schönheiten der Sinfonie gesellt sich wieder die uneingeschränkte Herrschaft ihres Schöpfers über die Form, ein Umstand, welcher einem so frühen Opus gegenüber doppelt Achtung einzuflössen im stande ist. Ein ausgezeichnetes Werk ist ferner „Der Mensch und das Leben“ eine Komposition für sechsstimmigen Chor und Orchester (op. 14, Leipzig, Breitkopf & Härtel, in welcher d'Albert den vom Dichter O. Ludwig angeschlagenen Klageton um die unstete Menschheit auf das Ergreifendste wiedergegeben hat. Eine geistige Verwandtschaft mit dem Schicksalslied von Brahms ist unschwer zu erkennen.

Trotzdem die Zeit der Konzertreisen für d'Albert eine Quelle ewiger Unruhe bilden musste, welche dem schöpferischen Gestaltungstriebe sich wenig förderlich erwies, erwachte doch bald wieder der unhemmbare Drang nach kompositorischer Bethätigung in ihm und trat auf's Neue in seine alten Rechte ein. d'Albert fühlte, wie bereits in seiner frühesten Jugend, sich auch jetzt wiederum zum Theater hingezogen und fand nunmehr im Schaffen für die Bühne die eigentliche Befriedigung seines künstlerischen Lebenstriebes. Ich muss leider davon absehen, in diesen Spalten mich eingehend mit unseres Meisters Bühnenwerken zu befassen. Im Jahre 1893 entstand „Der Rubin“, ein musikalisches Märchenspiel (nach Fr. Hebbel's Dichtung), in den Jahren 1893—94 „Ghismonda“ (nach Immermann, beide bei Breitkopf & Härtel, Leipzig). Diesen Werken reihten sich nun in verhältnismässig rascher Aufeinanderfolge „Gernot“ (ebendaselbst), „Die Abreise“ (Max Brockhaus, Leipzig) und „Kain“ (Bote und Bock, Berlin) an. Der sich fort und fort glänzender entwickelnde Autor hat meines Erachtens eine grosse Zukunft noch vor sich. Seine dramatischen Werke erfreuen sich einer steigenden warmen Aufnahme, die beiden an letzter Stelle genannten Stücke haben bereits den Weg über alle bedeutenden Bühnen gemacht. Soweit es möglich ist, das Wirken eines so hoch bedeutenden zeitgenössischen Autors wie Eugen d'Albert zu überblicken und zu beurteilen, so glaube ich aussprechen zu dürfen, dass demselben wohl vorzugsweise auf dem Gebiete der feinkomischen Oper noch reiche Lorbeeren erwachsen werden. Sein Talent für eine von inniger und echter Beseelung gehobene Tonsprache ist ein enormes, wie gerade „die Abreise“ dies schlagend dargethan hat. Und die deutsche Bühne bedarf gerade ganz besonders der Pflege dieses Teiles der dramatischen Kunst. Eine neue Gabe des genialen Komponisten wird die letztere zum Beginne des kommenden Winters empfangen. D'Albert ist augenblicklich damit beschäftigt, eine dreiaktige Oper zu vollenden.

Neben der Konzertscene „Seejungfräulein“ für hohen Sopran mit Orchesterbegleitung (op. 15, Max Brockhaus, Leipzig), einer Komposition, welche wegen ihres schönen, leidenschaftlich bewegten Inhaltes und ihrer tiefen musikalischen Sprache an Stelle der aus jeglichem Zusammenhange herausgerissenen Opernarien eine allseitige Beachtung verdient, hat sich d'Albert in acht seiner Werke (op. 8, 9, 13, 17—19, 21 und 22) mit grossem Erfolge auf dem lyrischen Gebiete als ein mit reicher Phantasie begabter, den höchsten Zielen sich zuwendender Tonsetzer erwiesen. Mit feinem Instinkte erfasst er jederzeit in diesen schönen Gebilden den eigentlichen poetischen Inhalt und schafft eine Verbindung von Wort und Ton in so überzeugender Weise, dass er auch hier zu den Würdigsten seiner Zeit gehört. Zum Beschlusse sei noch auf die soeben erschienenen Männerchöre d'Alberts (op. 23, Bote & Bock, Berlin) hingewiesen. Mit diesen warmblütigen und melodisch auf's Reichste ausgestatteten Kompositionen hat sich dem Künstler ein neues, weites Feld erschlossen.

Der vorstehende biographische Abriss wollte dem Leser einen Ueberblick über den äusseren Lebensgang d'Alberts geben und einen Einblick in die Werkstätte seines schaffenden Geistes gewähren, er findet seinen Abschluss in dem lebhaften Wunsche des Chronisten, dass recht Viele sich mit seinen Werken eingehend beschäftigen möchten. Eugen d'Albert ist in unserer, sich oft so poesielos erweisenden Zeit als darstellender wie als produzierender Künstler eine jener Ausnahmeerscheinungen, deren Wirken und Wachsen zu verfolgen nicht allein einen reinen, ungetrübten Genuss bereitet, sondern auch in intensiver Weise vorbildlich zu wirken vermag.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Allen Freunden und Förderern unserer Sache wird die Mitteilung willkommen sein, dass die ausgesandten Sammelbogen zur Namensunterschrift der Petition bereits sehr zahlreich ausgefüllt in meine Hände zurückgelangen. Auch die Musik-Zeitschriften und die politischen Tages-Zeitungen beginnen sich lebhaft für die Angelegenheit zu interessieren und bringen Hinweise auf dieselbe und Auszüge aus der Begleitschrift, wodurch der Gedanke für die Staatsprüfung in immer weitere Kreise getragen wird. Ich benutze die Gelegenheit zum fortgesetzten eifrigen Werben aufzufordern.

möchte doch jeder Einzelne seine befreundeten Berufsgenossen für unsere hochwichtige Sache interessieren und zur Unterschrift veranlassen. Zeitungen und Sammelbogen stehen jederzeit zur Verfügung, es bedarf nur der Bestellung

Um verschiedenen Kontroversen und Bedenken, die der im „Kl.-L." abgedruckte Prüfungs-Ordnungsentwurf hervorgerufen hat, vorzubeugen, wiederhole ich, was schon in der vorigen Nummer betont wurde, dass das Gebotene nur ein provisorisches Schema war, einzig bestimmt, Meinungsäusserungen hervorzurufen und einer späteren Ausarbeitung als Grundlage zu dienen.

A. M.

Die Herrschaft des dramatischen Gesanges.

c. Die deutsche Oper.

Von

Anna Morsch.

(Schluss.)

Man hat, und nicht mit Unrecht, Keiser den Mozart der Hamburger Oper genannt er war ein frisches, naturwüchsiges Genie, mit einer überaus fruchtbaren Produktionskraft gesegnet. Der Strom seiner graziösen, anmutigen, von Schönheitshauch umwehten Melodien war unerschöpflich, seine Muse feierte nie, und wenn diese warmen, von echt dramatischem Geist beseelten Töne trotzdem einem raschen Welken anheimfielen, so lag es darin, dass dem genialen Künstler die tiefere, sittliche Kraft fehlte, die unbedingt zur lebendigen Fortdauer gehört. Keiser war ein Lebemann, „oft mehr Kavalier, wie Musiker", urteilt Matheson, „hatte er Geld, ging er in verbrämten Kleidern, gefolgt von zwei Dienern in Aurora Livrey, und das „Frauenzimmer" spielte stets die wichtigste Rolle. Es gab Zeiten, wo sein leichtsinniger Lebenswandel ihn in die grössten Verlegenheiten gestürzt hatte, so dass er sich ganz aus Hamburg zurückziehen musste, aber immer wieder half ihm sein Genie, sein Fleiss und seine Unentbehrlichkeit, mit der das Publikum nach seinen Opern verlangte, zur Rückkehr." — Keiser war unter den deutschen Komponisten der erste, der seine ganze Kraft der Oper widmete alle seine Vorgänger waren überwiegend Kirchenkomponisten und wandten ihr Interesse nur bedingungsweise und in vereinzelten Werken der Oper zu. Keiser's froher, lebensvoller Sinn, sein reichbegabter Geist fanden aber gerade in der Opernkomposition das ihm adäquate Gebiet, und so vertiefte er sich mit ganzer Seele in dies noch brach liegende Arbeitsfeld. Seine natürliche dramatische Begabung, die ihm immer frisch sprudelnde Melodienfülle, sein sich rückhaltlos hingebender Sinn waren die Hauptmomente zu der sensationellen Bedeutung die er errang und durch die er die Hamburger Bühne zu glänzender Höhe brachte. Keiser darf mit Recht als erster deutsch-dramatischer Tonsetzer charakterisiert werden, zum ersten Mal spiegelt sich hier in musikalischen Schöpfungen das lebendige Gemütsleben und eine prägnante Charakterzeichnung. Leider vergeudete er sein schönes Talent oft an unwürdige Dinge, an lascive Stoffe, an fade, banale Possen, — eine seiner Opern, „Die Hamburger Schlachtzeit" (1725), enthielt solche Anstössigkeiten, dass der Senat sie nach der ersten Aufführung verbot. Leider war die Zahl der ungebildeten Elemente noch immer überwiegend, sensationelle Ausstattungsszenen, Lärm, Schlachten, Vorführung von Tieren und Ungeheuern wurden stets von neuem begehrt und zogen das Publikum herbei so ist es zu erklären, dass sich die besseren Textdichter, zu denen, trotz ihrer bombastischen Sprache, die früher beim Streit um die Passion erwähnten Postel und Hunold Menantes zu rechnen sind, immer mehr von der Bühne zurückzogen. Der poetische Teil der Oper kam in unzulängliche, ja unwürdige Hände, Inhalt und Sprache arteten aus, äussere Reizmittel mussten die innere Hohlheit verdecken, was die Poeten Hinsch, Feustking und andere lieferten, war nur geeignet, die Hamburger Bühne dem Untergange zuzutreiben Keiser's frische, reizende Melodien verklärten vorläufig den Unwert der Dichtungen. Hamburg's Oper spielte im damaligen Kulturleben eine ziemlich bedeutende Rolle, und Keiser war der Magnet, der eine ganze Menge berühmter Persönlichkeiten nach der nordischen Seestadt zog. Da ist Matheson, der berühmte Kritiker und Schriftsteller, dessen hinterlassenen Werken wir hauptsächlich die Kenntnisse dieser gesammten Zeitepoche verdanken, dann etwas später Teleman, der zu seiner Zeit hoch gefeiert war, heut jedoch nahezu vergessen ist. Und noch einer Künstlergestalt ist zu gedenken, die sich hier die ersten Ruhmeskränze um das jugendliche Haupt wand, und diese ist Handel der 1703, 18 Jahre alt, nach Hamburg kam, von dem scharf beobachtenden Matheson, der zwar selbst nur 4 Jahr älter war, in warme Protektion genommen wurde und mehrere Opern für die Hamburger Bühne schrieb. Matheson selbst war ein geborener Hamburger, 1681 geboren, er besass eine prächtige Knabenstimme und wirkte schon vom 9. Jahre an in kleinen Rollen in der Oper mit. Eine Zeitlang führte er später selbst den

Kapellmeisterstab, im Jahre 1705 trat er ganz von der Bühne zurück.

Matheson's eigene Kompositionen sind nicht hervorragend, es hat auch nicht eine davon seine Zeit überlebt — er schrieb alles durcheinander: Opern, Passionen, wie es der Tagesbedarf gerade erforderte, ohne wirklich inneren Beruf dazu zu haben. Er war in seiner Jugend ein gefeierter Orgel- und Klavierspieler, wurde aber durch ein schon von seinem 20. Jahre ab auftretendes Gehörleiden mehr und mehr in seiner praktischen Thätigkeit gehemmt, und so vertiefte er sich mit ausserordentlichem Eifer und Fleiss in die Schriftstellerei. Er hat einige 80 geschichtliche, theoretische und kritisierende Schriften verfasst, deren Inhalt zwar nicht durchweg gleichwertig ist, unter denen sich aber verschiedene befinden, die in kulturhistorischer Beziehung von ganz unschätzbarer Wichtigkeit sind. Der Musikhistoriker Dommer schreibt über Matheson: „Er führte eine, je nach Umständen grobgeschnittene, spitzige, humoristische, allezeit aber geistreiche, gewandte und ungemein rasche Feder, mit welcher er manchen verwundet, manchen Skandal angerichtet, aber auch manches Vorurteil aus der Welt geschafft, viele belehrt und manchen Strauss für Wahrheit und Aufklärung ritterlich ausgefochten hat. Zweifel an seiner Unfehlbarkeit aber konnte er nicht gut vertragen und hatte dafür ein ausgezeichnetes Gedächtnis; jeder, der solche sich zu Schulden kommen liess, bekam gewiss bei nächster Gelegenheit seine Feder als einen Zaunpfahl zu kosten." — Matheson erzählt uns selbst sein Leben in umständlichster Breite und Geschwätzigkeit; er weiss sich in selbstgefälliger Bespiegelung als einen nach allen Richtungen vielbeschäftigten Mann hinzustellen, wir werden aufs Eingehendste von seinem Fleiss und seiner, in der That auch unglaublich erscheinenden Thätigkeit unterrichtet. — Als Händel 1703 nach Hamburg kam, bemächtigte sich Matheson sofort des jungen, aufstrebenden Talentes. — Ich lasse ihn darüber in seiner ergötzlichen Weise selbst erzählen: „Anno 1703 im Sommer kam Händel nach Hamburg, reich an Fähigkeiten und gutem Willen. Er machte fast seine erste Bekanntschaft mit mir, mittelst welcher er auf den hiesigen Orgeln und Chören, in Opern und Konzerten herum, absonderlich aber in ein gewisses Haus geführt wurde, wo alles der Musik äusserst ergeben war. Anfangs spielte er die andere Violine im Opern-Orchester und stellte sich, als ob er nicht auf Fünfe zählen könne, wie er denn von Natur zum dürren Schertz sehr geneigt war. Als es aber einsmahls am Klavierspieler fehlte, liess er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann, ohne dass es jemand, ausser als ich, vermuthet hätte. — Er setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzet. Er war starck auf der Orgel, stärker als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich ex tempore, aber er wusste sehr wenig von der Melodie, ehe er in die hamburgische Oper kam. — Die meiste Zeit ging er dahmals bei meinem seeligen Vater zu freiem Tische und eröffnete mir einige besondere Kontrapunkt-Griffe. Da ich ihm hergegen im dramatischen Styl keine geringen Dienste that und eine Hand die andere wusch."

Die Protektion, die Matheson dem nur vier Jahre jüngeren Kollegen zu Teil werden liess, scheint Händel oft lästig geworden zu sein, wenigstens zeigt der jugendliche Künstler schon öfter seine Selbständigkeit. Ein Vorfall illustriert dies in charakteristischer Weise. Es war im Jahre 1705, als eine Oper von Matheson, „Cleopatra" aufgeführt wurde. Matheson gab selbst den Antonio, Händel begleitete am Clavicymbalum. Matheson pflegte nach der Szene seiner Selbstentleibung, die er, wie er selbst erzählt, so vortrefflich darstellte, dass die Zuschauer bei der vermeintlichen Tötung ein lautes Geschrei erhoben, in's Orchester herabzusteigen und Händel's Platz am Clavicymbalum einzunehmen. Händel war an diesem Tage — man hatte ihm Unterrichtsstunden im Hause des Gesandten von Wich genommen und Matheson übertragen — in gereizter Stimmung und weigerte sich, bei Matheson's Kommen seinen Platz zu verlassen. Er begleitete unbekümmert fort, Matheson musste daneben stehen und bemerken, wie die übrigen Musiker die Szene amüsiert belächelten. Er geriet darüber in so hellen Zorn, dass er beim Ausgang aus dem Theater seinem jüngeren Nebenbuhler eine „trockene Ohrfeige" versetzte. Nun flogen sofort die Degen aus der Scheide, — auf dem Gänsemarkt, von Menschen umringt, kam es zum offenen Zweikampf. Matheson's Klinge zersplitterte jedoch an einem breiten Metallknopf von Händel's Anzug, und durch das Einschreiten mehrerer angesehener Rathsherrn gelang es, die beiden jugendlichen Hitzköpfe zu versöhnen. „Ich hatte," schreibt Matheson, „bald die Ehre, Händel bei mir zu bewirten, wonach wir beide auf dem Abend der Probe von seiner Almira beiwohnten und bessere Freunde wurden wie zuvor."

Die eben erwähnte Oper „Almira" wurde am 8. Januar 1705 aufgeführt und errang grossen Erfolg beim Publikum. Noch im selben Jahre ging „Nero", später 1708, als Händel Hamburg bereits verlassen hatte, kam noch die Oper „Florindo und Daphne", die sich wegen ihrer Länge auf zwei Abende verteilte, zur Darstellung. — Händel's Talent war damals noch wenig gereift, und doch übten diese seine Erstlingswerke bereits eine ungeheure Wirkung auf das Publikum. In Bezug auf dramatische Veranlagung, Schulung und sittlichen Ernst stand Händel unendlich hoch über

Keiser's naturwüchsigem Talent, und da er einerseits von dem frischen Melodienquell und der zierlichen Abrundung der Keiser'schen Muse viel lernte, andrerseits aber schon in diesen ersten Werken sich sein grosses Talent zur Charakterzeichnung und zur dramatischen Anlage offenbarte, ausserdem seine bisher von niemand geübte, umfassendere Verwendung der Instrumente hinzutrat, so ist der enthusiastische Beifall, mit dem das Publikum seinen jugendlichen Leistungen zujauchzte, wohl erklärlich.

Zu diesen Erfolgen rechnet sich Matheson allerdings wieder den Löwenanteil zu; er schreibt in seiner selbstgefälligen Weise: „Wie ein gewisser weltberühmter Mann zum ersten Mal hier in Hamburg kam, wusste er fast nichts, als lauter regelmässige Fugen zu machen, und waren ihm die Imitationes so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch ebenso sauer. Mir ist es am besten bewusst, wie er seine allererste Opera Szenenweise zu mir brachte, und alle Abend meine Gedanken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen."

Ein Künstlername ist noch untrennbar mit der Operngeschichte Hamburgs verknüpft, es ist derjenige von Georg Philipp Teleman. — Nach Händel's Fortgang war Keiser wieder in voller Thätigkeit für die Bühne, es gelang ihm aber nicht, ihren langsamen Niedergang aufzuhalten. Da die Ratsherren der Stadt sich noch eifrig um ihre Erhaltung bemühten, so ward Teleman 1722 als Kapellmeister und Opernkomponist berufen. Teleman war ein erfahrener, weit gereister Mann, eine bedeutende Künstlernatur, der bereits in mehreren grösseren Städten als Kapellmeister fungiert hatte, ehe er den Ruf als Direktor des Johanneums in Hamburg angenommen hatte. Er besass grosses Ansehen und viel Einfluss auf das Publikum, daher beeilte sich der Senat, ihm die Stellung als Opernkomponist mit einem Gehalt von 300 Thlr. anzutragen, in der Hoffnung, dass es einem so bewährten Manne gelingen müsse, die Oper wieder zu heben. Es sollte nicht der Fall sein. Keiser hatte zuletzt gänzlich gefeiert, man griff zu den elendesten Possen, um die Vergnügungslust des Publikums zufrieden zu stellen, und da es an neuen Opern fehlte, so stellte man musikalische Quodlibets zusammen, Bruchstücke, zusammengeflickt aus französischen, italienischen und deutschen Opern, denen naturgemäss jeder dramatische Inhalt fehlte und die den Geschmack des Publikums völlig verdarben. Teleman gab sich die erdenklichste Mühe, er schrieb allein ca. 40 Opern für Hamburg, aber er war, trotz seines hohen Ansehens, keine ursprüngliche Künstlernatur, wie es Keiser gewesen war, obgleich man ihn zu seiner Zeit zu den Ersten rechnete und eine spätere Zeit ihn noch auf gleiche Stufe mit Hasse und Graun stellte. Er verdarb sein Talent durch seine unsinnige Vielschreiberei. Seine hinterlassenen Werke übertreffen an Zahl noch diejenigen Scarlatti's, doch wurde jede Originalität der Erfindung bei dieser Massenproduktion erstickt; die meisten seiner Werke sind handwerksmässige Dutzendware, in denen, bei dem Mangel neuer Ideen, der Ausdruck gesucht und geschraubt ist, unendliche Wiederholungen stattfinden und das, was der Komponist bei seiner Begabung noch an sinnigen und reizvollen Melodien schuf, rettungslos unter dem Suchen nach Effekten und in der Länge der Werke verloren ging. Erstaunlich bleibt sein massenhaftes Schaffen trotzdem und unerklärlich, wie es ihm dabei noch möglich war, dichterisch und schriftstellerisch thätig zu sein; er fand aber auch dazu noch Zeit und liebte es, kleine boshafte Epigramme auf lebende Zeitgenossen zu schleudern. So schreibt er über den alternden Matheson, dessen Tadelsucht sich mit zunehmenden Jahren mehr und mehr milderte und eher ins Gegenteil umschlug:

„Einst nannte er das Aechte schlecht,
Jetzt heisset er das Schlechte ächt,
Um jenen Irrtum zu verbessern.
Allein man überleg' es doch:
Dort log er und hier lügt er noch,
Das heisst die Schuld vergrössern."

Zu dem immer mehr sinkenden Interesse des Publikums trugen die possenhaften Operntexte das Ihrige reichlich bei, schliesslich ermattete die Lachlust daran und Teleman fand den Dichter nicht, der ihm Besseres geliefert hätte. Er versuchte es mit der ihm bekannten Satzweise der französischen Oper, aber durch Nachahmung des ihr innewohnenden, immerhin etwas hohlen Pathos geriet er nur noch mehr in ein gekünsteltes und geschraubtes Formenwesen, welches der Oper den letzten Rest von Sympathie raubte.

Keiser's jugendfrische, zündende Melodien waren gänzlich verstummt; er hatte im Jahre 1728 an Mathesons Stelle das Kantorat am Dom übernommen, sein Interesse für die Oper war gänzlich erkaltet, aber auch Hamburgs Bewohner hatten ihren einst so gefeierten Liebling bereits vergessen, ehe er starb, und Matheson war bei seinem im Jahre 1739 erfolgten Ableben fast der Einzige, der seiner in einem Nachruf voll Wehmut und Anerkennung gedankt; er beginnt diesen mit folgenden Worten: „Als der grösste Operakomponist von der Welt am 12. September 1739 Abschied nahm, u. s. w." —

Noch fristete die Oper eine Scheinexistenz fort, im Jahre 1738 hören die Vorstellungen jedoch gänzlich auf und die Neuberin zog mit ihrer Schauspielgesellschaft in das Opernhaus ein. 1740 kommt Mignotti mit einer italienischen Operntruppe nach Hamburg, und damit hatte die erste deutsche Oper gänzlich ihr Ende erreicht. Sie erlag vorläufig der Ungunst der Verhältnisse; der Einfluss der Italiener, denen die Gunst der Fürsten lächelte, war noch zu gross, — mit ihrer ausgebildeten Gesangskunst, ihrem Sinn für Wohllaut und Schön-

heit, ihrem unversieglichen Melodienquell, dem sich andererseits der Einfluss der Franzosen mit ihrer auf das Dramatische gerichteten Deklamation, dem Glanz des Balletts und der äusseren Ausstattung gesellte —, das waren Faktoren, gegen welche die deutsche Muse, die sich auf weltlichem Gebiet erst ihre Selbständigkeit erringen sollte, vorläufig noch vergebens kämpfte. Noch drängten Anlage, Temperament und Charakter die deutschen Musiker zur kirchlichen Komposition, die ihr eigenstes Gebiet war, und erst mit dem Auftreten Gluck's tritt die deutschdramatische Musik ebenbürtig mit den übrigen Nationen in die Schranken. Gluck's gewaltiger Einfluss erstrebte eine durchgreifende Reform des immer mehr verflachenden Musikdramas — es war in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als er durch Wort und Schrift, durch seine kräftigen Töne und markigen Melodien an die erschlafften Gemüter pochte, ihm gelang es aus eigener Kraft und den Resten der besseren fremden Elemente, eine deutschnationale Oper zu schaffen, die dann auch zu spätem, aber desto herrlicheren Glanze emporwuchs. Dieser Periode des Kampfes und des Aufschwungs soll ein späterer Artikel gewidmet werden.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Das Konservatorium der Musik in Krefeld, welches von Direktor Heinrich Gottlieb-Noren geleitet wird, hat den Bericht über sein 5. Unterrichtsjahr versandt. Die Frequenz der Anstalt stieg in diesem letzteren von 206 auf 315 Schülern, die von 17 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet wurden. Herr Dr. Otto Neitzel trat im letzten Jahre dem Lehrkörper bei. In der Unterrichts-Statistik ist ein Verzeichnis über den im Laufe des Unterrichtsjahres absolvierten Lehrstoff enthalten, ebenso wie die Programme der zahlreichen Prüfungs-Aufführungen abgedruckt sind. Von letzteren fanden 4 öffentliche Prüfungskonzerte im Theatersaal der Stadthalle und eine Reihe von Vortragsabenden im Institutssaal statt, ausserdem wurden 5 Abonnements-Konzerte arrangiert unter Mitwirkung der Lehrer des Instituts, auswärtiger Künstler, des städtischen Orchesters und des Konservatoriumschores unter Leitung des Direktors Herrn Gottlieb-Noren. Das Institut hat zu den drei bereits aus den Mitteln des Instituts errichteten Freistellen im Laufe des letzten Jahres noch eine vierte für das Hauptfach im Sologesang hinzugefügt.

Die unter dem Direktorate des Herrn Prof., Geh. Hofrat und Hofkapellmeister a. D. Müllerhartung stehende Grossherzogliche Musik-, Opern- und Theaterschule zu Weimar gab ihren Bericht über das Schuljahr 1900/1901 heraus. Dasselbe war für sie ein Jahr tiefster Trauer. Verlor sie doch in demselben ihren hohen Protektor Seine Königliche Hoheit den Grossherzog Carl Alexander. Höchstseinem hochherzigen Kunstsinne verdankte die Schule ihr Entstehen, ihre erste Einrichtung und erstes Unterkommen, ihre Erweiterung in den Räumen des Kornhauses und ihre jetzige Gestaltung in demselben Gebäude. Zu besonderem Danke ist die Grossherzogliche Musik- und Theaterschule Seiner Königlichen Hoheit, dem jetzt regierenden Grossherzoge Wilhelm Ernst verpflichtet. Hochderselbe hat nicht nur die Protektion über die Schule übernommen, sondern auch die Weiterzahlung des bisher von den Hohen Erben Ihrer Königlichen Hoheit, der verstorbenen Frau Grossherzogin gewährten Zuschuss huldvollst zugesagt. Hierdurch ist nicht allein das Fortbestehen der Grossherzoglichen Musikschule gesichert, sondern es werden auch vielen armen Schülern wesentliche Erleichterungen im Studium durch ganze oder teilweise Schulgeldbefreiungen weiter gewährt werden können. — Von 25 Lehrkräften wurden 90 Schüler und 50 Schülerinnen unterrichtet, in der Vorschule befanden sich 14 und 57, zusammen also 187 Eleven. Aufführungen fanden 18 statt, darunter 6 Abonnementskonzerte. Die Kirchenkonzerte wurden von Herrn Geh. Hofrat Müllerhartung, die Orchesterkonzerte im Schulsaale von Herrn Musikdirektor Rorich geleitet.

Die Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt konnte am 1. September auf ihr 50jähriges Bestehen zurückblicken und hat den wichtigen Zeitabschnitt durch ein Festkonzert, welches unter dem Protektorate der reg. Gräfin zu Erbach-Schönberg, der Protektorin der Anstalt, stand, am 21. September feierlich begangen. Eine zur Erinnerung herausgegebene Festschrift gewährt einen Einblick in die stete Entwicklung der Anstalt. Sie trat 1851 als Ph. Schmitt'sche Schule für Klavierspiel mit 15 Schülern in's Leben, hatte sich bis zum Jahre 1878 durch allmähliche Einfügung anderer Disziplinen derart erweitert, dass sie die Benennung „Akademie der Tonkunst“ annehmen konnte und hat jetzt Klassen für alle Instrumentalfächer eingerichtet. Die Schülerfrequenz betrug im letzten Jahre 217 Studierende. Der Direktor hat sich besonders die Pflege des Ensemble-Spiels — mehrere Klaviere, Trio, Streichquartett und Orchesterspiel — angelegen sein lassen, das Programm seines Festkonzertes verzeichnet u. a. 5 Nummern, die auf 10 Pianos mit je 2 Schülern ausgeführt wurden, ferner Werke für 2 und 3 Pianos, Werke für Streichorchester, Duo's für Klavier und Geige u. s. w.

Stiftungen und Wohlfahrts-Bestrebungen.

Fürsorge für die Tage des Alters und der Erwerbsunfähigkeit.

Es ist immer noch nicht genug bekannt und wird hiermit auch besonders unseren Musiklehrern und Lehrerinnen zur Beachtung empfohlen, dass eine von Vereinsvorständen in's Leben gerufene und an die „Friedrich Wilhelm" in Berlin angeschlossene Lebens-, Alterspensions- und Invaliditätsversicherung besteht, der jetzt bereits 31 Vereine in ganz Deutschland für ihre Mitglieder beigetreten sind.

An der Spitze der Auskunfts- und Geschäftsstelle, die hierfür eingerichtet ist, steht ein Vorstandsmitglied jenes Vereins in Berlin, welcher zuerst für diese Sache eingetreten ist. Die anderen Vereine sind ihm gefolgt.

Die Leiterin, Frl. Henriette Goldschmidt, ist täglich, Vormittags von 10—1, in der Geschäftsstelle Berlin W., Behrenstrasse 60/61, anwesend. Sie erteilt allen, die sich an sie wenden in der treuesten Weise, mündlich und schriftlich Rat und Auskunft, wie sich jeder selbst eine Alterspension und eine Sicherstellung gegen vorzeitige dauernde Erwerbsunfähigkeit in einer seiner Stellung und seinen Mitteln angemessenen Weise verschaffen kann.

In einer der nächsten Nummern dieses Blattes wird ein grösserer Artikel Aufnahme finden, welcher Eingehenderes über die verschiedenen Formen der Altersversorgung bringen wird. Je früher jeder der auf sich selbst und seine Arbeitskraft gestellt ist, daran denkt, Fürsorge zu treffen für die Zukunft, je leichter und billiger ist es. Dieses kann besonders unsern arbeitenden, gebildeten Frauen und speziell den Privat-Musiklehrerinnen mit ihrer unsicheren Existenz und noch viel unsichereren Zukunft nicht oft genug empfohlen werden.

Vermischte Nachrichten.

Die regelmässigen winterlichen Musikberichte beginnen in der nächsten Nummer. Um mannigfach geäusserten Wünschen nachzukommen, werden von jetzt ab auch Musikberichte über hervorragende musikalische Aufführungen in anderen grossen Städten im „Kl. L." Platz finden.

Ein neues Unternehmen ist die Klavierquartett-Vereinigung der Herren Egidi, Seuffert, Werner und Dechert. Sie werden 3 Kammermusik-Abende in dem Hörsaale der Hohenzollernschule (Schöneberg Belziger-Eisenachstrasse) veranstalten, und zwar am 22. Oktober, 26. November und 4. Februar. Abonnements 4 M. Einzelkarten 1,50 M. und 1 M. bei J. P. Thelen, W. Eichhornstr. 2.

Herr Musikdirektor Kuhlmann in Oldenburg erhielt vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin das Verdienstkreuz in Gold des Hausordens der Wendischen Krone.

Herr Prof. Martin Krause in Leipzig wurde als Hauptlehrer des Klavierspiels an die königl. Akademie der Tonkunst in München berufen und tritt diese Stellung schon jetzt an.

Das Komite zur Errichtung eines Lortzing-Denkmals in Berlin hielt eine Sitzung ab, in der beschlossen wurde, darauf hinzuwirken, dass anlässlich des bevorstehenden hundertjährigen Geburtstages des Komponisten (23. Oktober) möglichst alle Bühnen eine Lortzing-Feier veranstalten, deren Ertrag dem Fonds für Errichtung eines Lortzing-Denkmals in Berlin überwiesen wird. Die Generalintendantur der königl. Schauspiele hat bereits die Veranstaltung einer solchen Vorstellung bereitwilligst zugesagt. Dem Kaiser soll in einer besonderen Adresse der Dank des Komitee für das rege Interesse und die Förderung ausgesprochen werden, die er der Aufführung Lortzing'scher Werke entgegengebracht hat. Ferner beschloss das Komite, darauf hinzuwirken, dass an dem Geburtshause Lortzing's (das jetzige Rudolf Herzog'sche Haus in der Breiten Strasse) zum 23. Oktober eine Gedenktafel mit dem Reliefbild des Komponisten angebracht wird. Die deutschen Musik- und Gesangvereine, Konservatorien u. s. w. werden demnächst gebeten werden, ihr Scherflein zu dem Denkmal beizutragen. Zu dem gleichen Zwecke wird sich das Komite mit einem Aufruf an die grössere Oeffentlichkeit wenden.

Herr Kommerzienrat Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig, Musikverleger und Chef der grossen Exportfirma für Musikinstrumente, erhielt den russischen Stanislausorden 2. Klasse verliehen.

Emil Götze, der gefeierte Tenorist der deutschen Opernbühnen, ist am 28. September, erst 45 Jahre alt, an Herzlähmung in Berlin gestorben. 1856 zu Leipzig geboren, studierte Emil Götze Musik, und zwar vorzugsweise Gesang, auf dem Dresdener Konservatorium. In Dresden und Leipzig betrat der jugendliche Künstler zuerst die Bühne, kam dann nach Köln, wo er unter der Direktion von Julius Hoffmann die glänzendsten Triumphe feierte. Eine kurze Zeit war er Mitglied der Berliner Hofbühne, seine Leistungen als Lohengrin und Walther von Stolzing sind hier unvergessen. Ein akutes Halsleiden, das ihn, kaum 30 Jahre alt, befiel, zwang ihn, ein volles Jahr der Bühne fern zu bleiben, sein späteres Wiederauftreten liess keinen

Zweifel, dass die Schönheit seines Organs unwiederbringlich verloren war. Emil Götze war auch als Mensch eine liebenswürdige Persönlichkeit, seine zahlreichen Freunde und Bewunderer trauern um sein frühes Scheiden.

Im ersten „Grossen Sinfonischen Abonnements-Konzert“ des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Leitung von Richard Strauss kommt als Eröffnungswerk die sinfonische Dichtung „Was man auf den Bergen hört“ von Franz Liszt zur Aufführung. Als Solist in diesem Konzerte wirkt Emil Sauer mit, er wird ein in Berlin sehr lange nicht gehörtes, früher viel bewundertes Klavier-Konzert von Sgambati zu Gehör bringen. Von ganz besonderem Interesse dürfte wohl der letzte Teil des Konzertes sein, kein Geringerer als Anton Bruckner wird mit seiner gewaltigen D-moll-Sinfonie (No. 3) den Reigen der sinfonischen Werke eröffnen.

Herr Jos. Rebicek, der Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, beging am 1. Oktober sein 40jähriges Künstlerjubiläum, denn am gleichen Tage des Jahres 1861 wurde er Mitglied der Hofkapelle zu Weimar. Nach Weimar bekleidete er 1. Konzertmeisterstellungen in Prag und Wiesbaden, in letzterer Stadt begann er seine Dirigententhätigkeit, die er später in Warschau, Budapest und Wiesbaden fortsetzte. Seit dem 1. Oktober 1897 befindet er sich in seiner jetzigen Stellung.

Herrn Hofkonzertmeister Professor E. Singer, welcher vor wenigen Monaten sein 40jähriges Jubiläum als hochverdienter erster Geiger der Stuttgarter k. Hofkapelle feierte, war es vergönnt, am 21. v. Mts. unter vielseitiger Teilnahme nun auch das 40. Jubeljahr seiner Wirksamkeit als Lehrer des dortigen k. Konservatoriums zu begehen. Unter Teilnahme von sämtlichen Lehrern der Anstalt und deren Kunstschülern verlief die Feier, welche sich zu einer allgemeinen Ehrung für den Jubilar gestaltete, in herrlich gelungener Weise. Kostbare Geschenke von S. Maj. dem König und dem Direktorium der Anstalt, Lorbeerkränze etc., Festreden gaben erneutes Zeugnis von der Beliebtheit des berühmten Künstlers.

Die kürzlich gebrachte Nachricht, dass die grossherzoglich sächsische Hofpianistin Frl. Martha Remmert nach Gotha übersiedeln werde, um dort eine Musikschule zu gründen, bestätigt sich nicht, da Frl. Remmert in Berlin soeben eine Franz Liszt-Akademie für Konzertspiel und Lehrfach eröffnet hat.

Dem oft beklagten Uebelstande, dass die Brahms'schen Werke wegen der teuren Preise dem grossen Publikum wie den Musikern minder zugänglich seien, ist dadurch eine wenigstens teilweise Abhilfe geschaffen, dass der Verlag „N. Simrock“ in Berlin eine Anzahl Brahms'scher Partituren (Sinfonien, Ouvertüren und Kammermusik-Werke) in kleinem, billigem Format hergestellt und dieselben zum Vertriebe dem Verlag Eulenburg in Leipzig übergeben hat.

Im Kasino von San Sebastian (Spanien) fand kürzlich ein Konzert statt, in welchem man nach der neuerlich hie und wieder geübten Sitte das Programm durch Stimmzettel festsetzte. Es wird interessieren, dass die meisten Stimmen (148) auf das Sarasate'sche Violinstück „Jota de San Fermin“ fielen. — Wagner war mit 125, Mendelssohn mit 68, Liszt mit 44 Stimmen vertreten.

Der kürzlich verstorbene Musikverleger Fritz Simrock hat die in seinem Besitz gewesene, eigenhändig geschriebene Partitur Mozarts zur „Hochzeit des Figaro“ testamentarisch der kgl. Bibliothek in Berlin vermacht.

Die seit 9 Jahren unter Leitung von Dr. Richard Stern stehende Berliner Filiale der altrenommierten Pianofortefabrik Ed. Seiler in Liegnitz hat sich in überraschend kurzer Zeit die Gunst und das Vertrauen des Publikums der Reichshauptstadt erworben. Tonschönheit, Klangfülle, angenehme Spielart, gediegene und solide Arbeit, Stimmhaltung, elegante und moderne Ausstattung — das sind die hervorragenden Eigenschaften der Seiler-Flügel und Pianinos, die in den Gutachten und Zeugnissen unserer bedeutendsten Musiker und Künstler besonders hervorgehoben werden. Beim Ankaufe eines Flügels oder Pianinos empfiehlt es sich daher, die in der Schillstr. 9 belegenen grossen Verkaufsräume der Seiler-schen Pianofortefabrik zu besichtigen. Die Fabrik ist 1849 gegründet worden und hat sich aus kleinsten Anfängen zu ihrem jetzigen Weltrufe entwickelt. Preisgekrönt auf 36 grossen Ausstellungen, beschäftigt Ed. Seiler heute 300 Arbeiter und hat bis jetzt 28 000 Flügel und Pianinos in die Welt gesandt.

Bücher und Musikalien.

Hans von Vignau, op. 4. Zwei Gesänge,
1. O salutaris hostia, 2. Salve regina
für vierstimmigen gem. Chor a capp.
Heinrich vom Ende's Verlag, Köln a. Rh.

Von Vignau verwendet in diesen beiden geistlichen Gesängen überwiegend die kontrapunktische Schreibart, mannigfaltige kanonische Formen weiss er einem zur Nachahmung bestimmten Thema abzugewinnen. Nicht immer gelingt es dem Komponisten, mit der kontrapunktischen Stimmenverflechtung die Reinheit und Klarheit des harmonischen Satzes zu wahren. Nach dieser Richtung hin sind solche Stellen bemerkenswert, bei denen die Septime aufwärts geht und in die Sekunde fortschreitet, wie in No. 1 Takt 7 im Sopran und Bass vom dritten zum vierten Viertel und Takt

29, im Alt und Tenor auf dem ersten und zweiten Viertel, im Salve regina entsteht durch das As des Alts, welches auf dem vierten Viertel des zweiundsiebenzigsten Taktes eintritt, eine Unklarheit. Mit sicherer Hand, unmittelbar wirksam sind die Stellen des Textes gestaltet, die von Vignau so zu sagen besonders am Herzen liegen, in O salutaris hostia sind es die Worte „quae coelipandis ostium", und in der aus dem 11. Jahrhundert stammenden Hymne auf die Jungfrau Maria ist es die Anrufung derselben „ad te clamamus."

Benno Horwitz.

A. Longo, op. 32. Sonate für Klavier.
D. Rahter, Hamburg.

Eine tüchtige Arbeit, etwa in der Art Rheinberger's, Mendelssohn'sches, etwas flaches Pathos, abgerundete Form, interessanter, klangreicher Klaviersatz, nicht arm an technisch interessanten Passagen. Der letzte Satz (fugato) verfällt leider in akademisch trockene Arbeit.

J. Vianna da Motta.

Dr. Alfred Nossig: J. J. Paderewski.
Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Aus eigener persönlicher Bekanntschaft, die in dem Wechselverhältnis zwischen Dichter und Musiker wurzelt, hat es der Verfasser unternommen in grossen, aber prägnanten Zügen ein Bild des berühmten polnischen Pianisten und Komponisten zu zeichnen, und führt ihn uns dadurch in seiner ganzen Eigenart, auch als Mensch, näher Paderewski, der jetzt erst im 40. Lebensjahre steht, hat sich als Virtuose und als schaffender Künstler den Erdkreis erobert, er machte in seinem 16. und 17. Lebensjahre seine erste Konzertreise durch Polen und Russland, nahm dann am Warschauer Konservatorium eine Lehrerstelle an, die er jedoch bald wieder aufgab, um in Berlin bei Fr. Kiel noch ernste Kompositionsstudien zu treiben und später in Wien technische Studien unter Leschetitzky. Mit dem Jahre 1887 begann er seine grossen Konzertreisen. Nachdem er ganz Europa durchzogen, ging er nach Amerika, wo er in den Jahren 1891, 93, 96 und 1900 die grössten Triumphe feierte. Seine kompositorische Thätigkeit ruhte aber in dieser Zeit des Virtuosentums nicht; eine ganze Reihe von Klavierstücken, Liedern, ein Klavierkonzert, eine polnische Phantasie für Klavier und Orchester erschienen in diesem Zeitraum, jetzt hat Paderewski die musikalische Welt mit seiner Oper „Manru" überrascht, die einen durchschlagenden Erfolg hatte. — Nossig's Schilderungen sind sehr anziehend, er verknüpft sie mit kleinen intimen Charakterzügen, mit Anekdoten aus dem Leben des gefeierten Künstlers, er versucht die Eigenart Paderewski's als Komponist zu ergründen und erzählt uns von der Art und Weise seines Schaffens. Nossig ist neben seiner schriftstellerischen Thätigkeit ein bedeutender Porträtplastiker, von den 4 Bildern des Künstlers, die das Buch schmücken, sind 3 Nachbildungen der von ihm geformten Büsten, die den polnischen Klaviervirtuosen und Tondichter in lebensvoller Auffassung darstellen.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die Mittelstufen

Hans Sitt, op. 10. „Namenlose Blätter", Heft I, Pr. 1 Mk.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ludwig Schytte, op. 113, No. 8. „Der Nachtwandler und die Elfen". Pr. 1,50 Mk.
J. Hainauer, Breslau.

C. H. Döring, op. 171. „Lose Blätter", No. 2. „Waldmärchen". Pr. 80 Pf.
L. Hoffarth, Dresden.

Th. Kirchner, op. 21. „Aquarellen", Heft I. Pr. 1,50 Mk.
C. F. Peters, Leipzig.

Briefkasten.

Frl. G. Br. F. in B. Die Reihenfolge der L'schen Rhaps. ist ungefähr 5, 3, 15, 7, 8, 10, 14, 11, 13, 1, 4, 12, 6, 2, 9. Das Einstudieren erleichterter Ausgaben empfehle ich nicht. Ueber Ihre dritte Frage will ich noch Erkundigungen einziehen, mir ist ein solches Werk nicht bekannt.

Frl. A. C. in M. und mehreren Anderen. Selbstverständlich darf auch die Rückseite der Sammelbogen zu Namensunterschriften benutzt werden.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: **Gustav Lazarus.**

Berlin N.W. — **Luisen-Str. 36.**

Aufnahme jederzeit.

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 1.—2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Bülowstr. 23.
Konzert-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Elise Jekschen

(aus St. Petersburg)

Hofpianistin, Kammervirtuosin

„HOFBURG"

Hamburg-Uhlenhorst.

Gesangunterricht erteilen
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Tauenzienstrasse 21.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Joachimsthalerstr. 24.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Eisholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

José Vianna da Motta,
Pianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.
Sprechstunde 1½—2½.

Elisabeth Caland,
Verfasserin von
„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels".
Charlottenburg, Goethestr. 80 III.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Rankestr. 28.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 30.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf.
Berlin W., Bülowstr. 58 III.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Reuss), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Schönstr. 18.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43.
Eröffnet 1874.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen u. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Prospecte, alles Nähere enthaltend, gratis durch den Director E. A. Veit, Luisenufer 43 I.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Nina Gorter,
Lehrerin
am Eichelberg'schen Konservatorium.
Dreimonatliche Gehörbildungskurse (Methode Chevé) für Gesang- und Instrumental-Lehrer u. Lehrerinnen.
Sprechstunden im Eichelberg-schen Konservatorium Montag und Donnerstag 3½—4½ Rankestr. 21, sowie Dienst., Mittw., Freitag u. Sonnabend 5—6 Charlottenstr. 28.

Schwerinor Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauenzienstr. 23 III.
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Gesangsunterricht.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Ansbacherstr. 53.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen in Klavier, Gesang, Theorie für Institute, Pensionate und Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Valeska Kotschedoff.
Berlin W., Genthinerstr. 5a. G. III.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht, Klassenunterricht.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3931) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband 1,75 M. Ausland 2 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer" Berlin, W. 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 21. **Berlin, 1. November 1901.** **XXIV. Jahrgang.**

Professor Isidor Seiss.

Von

Josef Schrattenholz.

Die Leipziger „Illustrierte Zeitung" vom 11. März 1882 brachte eine kleine biographische Skizze des so tragisch geendeten, genialen Pianisten Karl Heymann, der auf seinen siegumrauschten Konzertfahrten zu jener Zeit den Ruf des Kölner Konservatoriums, seiner pianistischen Erzieherin, in aller Herren Länder trug. Unter den Lehrern dieses grossen, zu früh für die Kunst, wenn auch nicht zu früh für seinen Nachruhm, in periodischer Geistesgestörtheit dahingesunkenen Künstlers nannte ich damals neben Friedrich Gernsheim, Ferdinand Breunung und F. von Hiller auch Isidor Seiss, denselben Klaviermeister, welcher in



diesem Jahre, ein jugendlicher Sechziger, auf eine vierzigjährige Thätigkeit am Kölner Konservatorium zurückblickt.

Das eigenartige Wesen der pianistischen Individualität von Seiss auf dem Wege vergleichender ästhetischer Kritik festzustellen, ist schwer im Grunde auch überflüssig. Das eigentlich Bedeutende und Besondere seines Spiels, jenes undefinierbare Agens, das den einen Künstler vom anderen unterscheidet und ihn zum Original, zum selbständigen Selbstschöpfer macht, lässt sich in der Musik, der spiritualsten aller Künste, durch Worte nicht vermitteln. Der Versuch dazu wäre im vorliegenden Falle auch

deplaciert, denn Seiss ist durch sein öffentliches Auftreten in den bedeutendsten Musikcentren — im Kölner Gürzenich, im Leipziger Gewandhause und in den Konzertsälen Berlins, als Kommentator seines Spiels selber auf's beste thätig gewesen. Die Würde eines Berufs-Wandervirtuosen hat er allerdings nicht errungen. Er erstrebte sie auch nicht. Kann man doch auch auf ihn die Worte anwenden, womit der Pariser Rothschild den jungen Ferdinand Hiller, damals noch wohlgebetteter Frankfurter Bankierssohn, einmal in einer Pariser Gesellschaft vorstellte: „Herr Ferdinand Hiller, bedeutender Pianist, hat's aber nicht nötig!" In glücklichen Verhältnissen lebend, war Seiss der Notwendigkeit enthoben, seine Kunst zur melkenden Kuh zu machen. Um so höher ist es ihm anzurechnen, dass er, dem strebenlähmenden Einfluss des Glücks widerstehend, seine Thätigkeit als Solospieler nicht einstellte, sondern dieselbe im ernsten Dienste wahrer Kunst zur Freude und Erbauung aller Kenner weiterführte bis auf den heutigen Tag.

Der bekannte ausgezeichnete Klavierpädagoge Rudolf Niedermeyer, ein Schüler von Friedrich Wieck, der Bildner der unvergesslichen Klara Schumann, war auch der Erzieher von Seiss. Und der treffende Ausspruch „Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern wiederum Meister!" bewahrheitete sich auch hier. Seiss ist nicht nur selber ein Meister geworden, sondern hat auch eine achtunggebietende Phalanx von Schülern zu Meistern erzogen. Kunstapostel wie Karl Heymann, E. Humperdinck, Aug. Bungert, Emil Blanchet (Lausanne), D. Bromberger (Bremen), Aug. Ludwig und G. Lazarus (Berlin), P. Fassbender (Luzern), G. Ensian (Kreuznach), H. Grüters (Bonn), M. Lefson (Philadelphia), Dr. Dohrn (Breslau), Wilh. Mengelberg (Amsterdam), sowie die beiden vorzüglichen Damen Toni Tholfus und Henriette Schelle — um nur Einzelne zu nennen — geniessen in der Musikwelt den besten Namen, einflussreiche Stellungen, und sind als Dolmetscher echter Kunst in anerkennenswerter Weise im Geiste ihres Erziehers thätig. Seiss' Unterrichtsmethode scheint, so viel ich den Aeusserungen seiner Schüler entnehmen kann, der Kernspruch Meister Friedrich Wieck's zur Richtschnur zu dienen:

„Viel wissen — viel sprechen — viel lehren
Damit kann man noch keine Schüler bekehren.
Zu rechter Zeit und am rechten Ort
Da kommt der Schüler fort."

Seiss — so erzählte mir einer seiner besten Meisterschüler — sprach beim Unterricht nicht viel, spielte auch nicht viel vor, aber was er sagte und was er vorspielte, war stets von Bedeutung und traf den Nagel auf den Kopf. Ein Hauptgewicht legte er auf schönen, schattierten Anschlag und vernünftigen, natürlich empfundenen Vortrag, ohne deshalb die technische Genauigkeit und Sauberkeit irgendwie zu vernachlässigen. Einer seiner Hauptvorzüge war die liebevolle, protteusartige Hingabe, womit er die Individualität des Schülers, das Eigenartige und Besondere desselben, zu ergründen und in seiner Wesenheit künstlerisch herauszubilden und zur Geltung zu bringen strebte. Seine Methode war kein Prokrustesbett, das Fähigkeiten und Auffassungen in bestimmte Masse zwängte, oder deren Unfehlbarkeitsmassregeln, gleich denjenigen manches zunftstolzen Pädagogen, Alle und Alles über den einen eigenen Leisten schlugen. Sie beschnitt und lähmte die Flügel des Kunstjüngers nicht, sondern entwickelte und kräftigte sie, indem sie ihm die richtigen, naturgemässen Fluggesetze beibrachte und ihn das schöne Dichterwort verstehen lehrte, dass „das Gesetz nur wahre Freiheit giebt". Ich selbst — so erzählte mein Gewährsmann — besass von je eine fast unüberwindliche Angst und Scheu vor dem Oeffentlichspielen. Als ich Seiss mein Leid einmal klagte, sagte er lächelnd: „Suchen Sie, bevor Sie auf's Podium treten, sich mit dem Gedanken zu erfüllen, das Publikum da vor Ihnen bestehe nur aus Schafsköpfen!" Der gute Rat war vielleicht etwas ironisch gemünzt, aber er erwies sich bei seiner Anwendung als radikal, obgleich ich seinen Inhalt im Lauf meiner späteren Karriere natürlich angemessen moderiert habe.

Seiss unterrichtet gegenwärtig am Kölner Konservatorium noch 22 Schüler. Privatunterricht erteilt er nicht mehr.

Als Komponist ist unser Meister, obgleich durch Julius Otto, C. Riccius und Moritz Hauptmann theoretisch sattel- und bibelfest, wie selten einer, und durch Allmutter Natur mit hervorragender selbstschöpferischer Begabung ausgestattet, nur mit verhältnismässig wenigen Werken an die Oeffentlichkeit getreten. Dies Wenige aber wiegt schwerer, als manches Viele. Seine feinciselierten, tiefempfundenen Klavierstücke op. 2 „Arabesken", Schlesinger, Berlin, op. 7 „Drei Stücke", ebendas., op. 9 „Vier Stücke", op. 14 „Walzer-Fantasie à 4 ms." und op. 6 „Vierhändige Klavierstücke", ebendas., seine kongenialen Umdichtungen der deutschen Tänze und Kontretänze von Beethoven für 2- und 4händiges Klavier und Klavier und Violine, die eine ganz ausserordentliche Verbreitung gefunden haben, seine frischen Männerchöre op. 3 F. E. C. Leuckart, Leipzig, und seine Orchesterwerke, worunter die „Feierliche Szene und Marsch" für Orchester besonders hervorragt, sein Adagio für Violoncello mit Orchester, das auf dem Programm vieler Violoncellvirtuosen steht, sowie seine vortrefflichen, instruktive Zwecke im Gewande echtester Kunstwerke verhüllenden drei Sonatinen, op. 8, Bravourstudien, op. 10, Fantasie und Toccata, op. 11 und Präludien, op. 12, sämmtlich bei Schlesinger, Berlin, erschienen — dies alles sind Tonschöpfungen, vor denen selbst die anspruchsvollste Kritik mit einem überzeugungsvollen „Hut ab!" Halt machen muss. Eine z. Zt. in Köln mit vielem Beifall aufgeführte einaktige Oper „Der

vierjährige Posten" lässt nur lebhaft bedauern, dass der Komponist das tondramatische Gebiet nicht häufiger beackert hat und seine vortrefflichen Klavierübersetzungen Haydn'scher Streichquartettsätze, sowie seine musterhaften Ausgaben von Schumann's Klavierquartett, Weber's Duo für Klavier und Klarinette, op. 48, Beethoven's Klavierkonzert in C-dur und Weber's Es-dur-Konzert, als dessen berufenster Interpret der Künstler so oft brillierte, sichern ihm in den Reihen unserer besten musikalischen Textkritiker und Bearbeiter einen der ersten Plätze.

In den letzten Lebensjahren von Ferdinand Hiller wurde Seiss zum stellvertretenden Direktor des Konservatoriums ernannt, eine Stellung, die er auch heute, unter Franz Wüllner, noch gewissenhaft und umsichtig ausfüllt. Durch sein ausgesprochenes Organisationstalent und seine opferwillige Denkweise hat er für die Entwickelung und Hebung seines geliebten Institutes ebenso Bedeutendes geleistet, wie durch seine siebenundzwanzigjährige Direktion der „Musikalischen Gesellschaft", eines mit dem Konservatorium eng liierten Instrumentalvereins, für die Entwickelung und Hebung dieses. Unter seiner selbstlosen, sorgfältigen Leitung hat sich dieser anfangs nur aus Dilettanten bestehende Orchesterkörper zu einem der besten allgemein anerkannten Orchester herangebildet, das für die Popularisierung neuer Komponistentalente äusserst erfolgreich wirkte und wirkt.

Das Konservatorium hat Seiss — in glücklichen Verhältnissen lebend — auch in seinen materiellen Interessen mit seiner Grossherzigkeit gefördert. 1880 spendete er nach dem Vorgange von Anton Rubinstein zur Begründung eines Schülerstipendiums 600 Mark, 1886 zum gleichen Zwecke 3000 Mark und 1892 zur Gründung einer Altersrentenstiftung für Konservatoriumslehrer die Summe von 12000 Mark. Sein Name ist durch diese edelmütigen Stiftungen mit der Existenz der Kölner Kunstschule also auch in materieller Hinsicht auf's schönste dauernd verbunden.

An Ehrenbezeugungen der Kritik und der höchsten, zur Pflege von Unterricht und Kunst berufenen Staatsbehörden hat es dem edlen Meister nicht gefehlt. Durch Reskript des preussischen Unterrichtsministers wurde ihm schon im Jahre 1878 der Professortitel verliehen und 1892 dekorierte Kaiser Wilhelm II ihn mit dem preussischen Kronenorden, ein paar Jahre später mit dem rothen Adlerorden IV Klasse. Ungleich ehrender aber als diese öffentlichen Auszeichnungen — die Lobespsalmen der musikalischen Kritik durchaus nicht abgerechnet! — erscheint dem Auge des eingeweihten Biographen das verborgene, stille, humanitäre Wirken, welches der auch als Mensch bedeutende Künstler im weiten Kreise der Notleidenden, und nicht nur bei seinen Berufsgenossen, entfaltet. Die kunstgestählten Klavierhände von Seiss haben mit weiblicher Zartheit des Empfindens im Verschwiegenen und Geheimen manche Thräne getrocknet, manchen im Lebenskampf schachmatt Dahingesunkenen wieder emporgerichtet.

Eine grössere, erhebendere persönliche Ehrung als diese durch eigenes Walten und Wollen sich selbst bereitete, rein menschliche, wüsste ich für den Meister nicht ausfindig zu machen. Der Idealist mag noch so oft behaupten, dass der wahrhaft grosse, echte Künstler immer auch ein echter, grosser Mensch sein müsse — Wirklichkeit und Ideal liegen leider auch hier so oft im Streit, dass man die Erscheinungen des Gegenteils als freudige Selbstbefriedigung und ihr öffentliches Verzeichnen als Pflicht gegen die Repräsentanten jener Erscheinung wie gegen die Gesammtheit empfinden muss. Möge der edle Künstler und Mensch seinem schönen Wirkungskreise und seinen Verehrern und Freunden noch lange erhalten bleiben.

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Das Sammeln der Unterschriften schreitet rüstig fort, die Beteiligung in den verschiedensten musikalischen Kreisen ist eine allgemeine und hocherfreuliche. Es mögen zu weiterer Förderung und zu erhöhtem Ansporn für die noch Fehlenden heut nur einige kurze Notizen aus den bereits eingelaufenen Unterschriften bekannt gemacht werden. Vom hiesigen Senat der Künste beteiligten sich bisher 5—, von der Königl. Hochschule 6 Professoren, aus den Reihen der Königl. Hofmusik gingen 25 Stimmen ein, von grösseren Berliner Konservatorien haben 4 sich schon vollzählig mit ihren gesammten Lehrer-Kollegien unterzeichnet, während andere einzelne Stimmen einsandten. Ferner gingen ein: Das Kölner Konservatorium mit 21 Unterschriften, — (Köln sandte ausserdem zwei Sammelbogen mit je 33 und 10 Unterschriften der dortigen Musiker,), — das Dresdener Konservatorium mit 18, das Würzburger mit 20, das Schlesische mit 13, das Stettiner mit 9, die Stuttgarter und Kieler Musikschulen mit je 8 und 5 Unterschriften. Die einzeln eingegangenen Stimmen zählen bereits nach vielen Hunderten. Zu bemerken wäre noch, dass auch von allen denjenigen, die bereits früher ihre Zustimmung abgegeben haben, die erneute Unterschrift in den Sammelbogen erwünscht ist.

Es ist zu hoffen, dass, wenn der Einlauf der Sammelbogen in gleich flotter Weise wie bisher fortfährt, die Petition noch im November abgesandt werden kann.

A. M.

Das Beethoven-Fest in Eisenach.

Von

Max Puttmann.

Die Idee, das Andenken eines grossen Meisters der Tonkunst durch Musikfeste in grösserem Stile zu ehren, auf welchen nur Kompositionen desjenigen Meisters von einem besonders grossen Chor und Orchester zur Aufführung gelangen, dessen Manen das Fest gilt, scheint in jüngster Zeit mehr in Aufnahme zu kommen. In Berlin wurde in den Tagen vom 21. bis 23. März das erste deutsche Bach-Fest gefeiert, ihm schloss sich im April das Beethoven-Fest in Mainz an, dem nun dasjenige in Eisenach gefolgt ist. Das in den Tagen vom 5. bis 7. Oktober cr. in Eisenach abgehaltene, dem Schöpfer der modernen Instrumentalmusik gewidmete Fest nahm einen durchaus glänzenden Verlauf und reiht sich den vorher erwähnten Festen ähnlicher Art würdig an. Alle Mitwirkenden, an deren Spitze Herr Generalmusikdirektor Fritz Steinbach stand, leisteten, durchdrungen von der hehren Aufgabe, den Manen des grossen Beethoven einen Tribut zu zollen, durchweg Gutes, ja zum Teil Vorzügliches, und das zahlreiche, von nah und fern herbeigeeilte Publikum geriet denn auch im Laufe der drei Tage in einen Enthusiasmus, wie man einen solchen nicht für möglich halten sollte.

Das Fest wurde mit der glänzenden Ouverture „Zur Weihe des Hauses", die Beethoven bekanntlich zur Eröffnung des Josephstädter Theaters in Wien, am 3. Oktober 1822, komponiert hat, eingeleitet und fand dieselbe seitens der Meininger Hofkapelle, welche durch Künstler aus Sondershausen, Weimar, Bückeburg, Frankfurt etc. auf 74 Mitwirkende verstärkt war, eine mustergiltige Wiedergabe. Darauf sprach Herr Hofschauspieler Franz Nachbaur den von Peter Cornelius zur Beethoven-Feier in Weimar, am 17. Dezember 1856, gedichteten Prolog. An Orchesterwerken enthielt das Programm des ersten Konzertes ausser der Ouverture die heitere „C-dur-Sinfonie" und die „Eroika". Beethoven und Brahms waren schon unter der Direktion Bülow's die Spezialität der „Meininger", und Herr Generalmusikdirektor Steinbach, der im Jahre 1886 die Kapelle übernahm, hat es wohl verstanden, das von seinem Vorgänger übernommene Erbe zu hüten und zu pflegen. Es ist erstaunlich, wie sehr jedes einzelne Kapellmitglied bemüht ist, den Intentionen des Dirigenten voll und ganz gerecht zu werden und sich der Autorität des letzteren völlig unterordnet, und so erfuhren denn auch die beiden Sinfonien eine Wiedergabe, wie sie vollendeter nicht gedacht werden kann. Durch eine ganz geringe Tempo-Modifikation, um nur eine der Vortragseigentümlichkeiten der „Meininger" anzuführen, weiss Herr Steinbach die beste Wirkung zu erzielen, so z. B. im ersten Satz der C-dur-Sinfonie, wo die Bläser nach der glänzenden G-dur-Cadenz das zweite Thema in Moll aufnehmen.

Das zweite Konzert, das am Sonntag Vormittag stattfand, bot an Instrumentalwerken die drei Leonoren-Ouvertüren, von denen namentlich die im Jahre 1805 komponierte, in C-dur, mit wahrer Begeisterung gespielt wurde, und ein Rondino in Es-dur für Blasinstrumente (2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner). Das reizende Werk wurde in solch' vollendeter, überwältigender Weise geblasen, dass, als die Künstler ihren Vortrag beendigt hatten, ein nicht endenwollender Beifallssturm das Haus durchbrauste und jene nötigte, das Rondino zu wiederholen.

Die Wiedergabe der fünften und der siebenten Sinfonie in dem am Sonntag Abend stattgefundenen dritten Konzert stand der der ersten und dritten Sinfonie nicht nur um nichts nach, sondern ich möchte behaupten, dass sie diese in manchen Punkten sogar noch übertraf. Namentlich bot der zweite Satz der A-dur-Sinfonie den Bläsern Gelegenheit, eine Probe ihres eminenten Könnens abzulegen.

Das vierte, am Montag Abend stattgefundene Konzert brachte neben der Fantasie für Chor, Pianoforte und Orchester die Ouverturen zu „Coriolan" und „Egmont" und als Schluss des Festes die „Neunte". Mit bewunderungswürdiger Begeisterung wurde die „Egmont"-Ouverture gespielt, während in dem dritten Satz der Sinfonie abermals die Holzbläser dieses Mal im Verein mit den ersten Violinen, Ohr und Herz der Zuhörer gefangen nahmen.

Von den beiden Instrumental-Solisten, den Herren Professor Halir und Frederic Lamond hat jener den grösseren Erfolg zu verzeichnen. Herr Halir spielte das Violin-Konzert in einer dem grossen Beethoven würdigen Weise und wusste auch mit der Wiedergabe der beiden Romanzen die Herzen der Zuhörer zu gewinnen, obgleich diese nicht ganz auf der Höhe wie die des Violin-Konzerts stand. Wenig hat mich die Leistung des Herrn Lamond befriedigt. Der Anschlag des Künstlers klang oft trocken und seinem Vortrage mangelte die rechte Wärme. Wenigstens gilt dies von der Wiedergabe des Es-dur Klavier-Konzerts, was jedoch die Ausführung der Fantasie betrifft, so gebührt Herrn Lamond der Löwenanteil an dem guten Gelingen derselben und an dem in reichem Masse gespendeten Beifall.

Frau Aaltje Noordewier-Reddingius brachte mit ihrer sympathischen Sopranstimme die Arie „Ah, perfido", das Busslied von Gellert, das Geheimnis von Wessenberg und Clärchen's Lieder

aus „Egmont" zum Vortrag, mit Innigkeit sang sie das Busslied und wusste nicht minder für die reizenden Lieder Clärchens den rechten Vortrag zu finden. Herr von Zur-Mühlen sang den Liederkreis „An die ferne Geliebte", doch klang seine Stimme nicht so frei wie sonst und auch sein Vortrag war ein die Zuhörer wenig fesselnder. Im Verein mit Herrn Fritz Haas sangen die Genannten das Terzett „Tremate, empj, tremate". In der „Neunten" gesellte sich zu diesen die Altistin Fräulein Marie Philippi und in der Fantasie zu diesem Quartett noch eine zweite Sopranistin und ein zweiter Tenorist, welche auf dem Programm nicht genannt waren. Herr Haas verdient für die Wiedergabe des Recitativs im Schlusssatz der Sinfonie alle Anerkennung, auch die Ensembles wurden gut gesungen, ohne dass man sie als hervorragende Leistungen bezeichnen könnte.

Der 216 Mitglieder zählende Eisenacher Musikverein unter Leitung des Herrn Professor Thureau hatte sich dem Unternehmen bereitwilligst zur Verfügung gestellt und trug auch an seinem Teile zum Gelingen des Festes bei.

Herr Generalmusikdirektor Steinbach hat zu seinen vielen Erfolgen einen neuen, äusserst glänzenden errungen, mit dem Dank, den der erste Bürgermeister von Eisenach, Herr Dr von Fewson, Herrn Steinbach, nachdem die letzten Töne der „Neunten" verklungen waren, im Namen Aller aussprach, endete das dem unsterblichen Meister würdige Eisenacher Beethoven-Fest.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Seit dem 21 Oktober sind die musikalischen Veranstaltungen Berlins um eine neue Serie bereichert worden. An diesem Tage fand das erste der Abonnements-Konzerte statt, die Richard Strauss im Neuen Königl. Operntheater (Kroll) mit dem Tonkünstlerorchester giebt. Nicht als Nachahmung und Konkurrenz der schon bestehenden grossen Orchesterkonzerte ist das Unternehmen gedacht, es soll vielmehr eine wohlthätige Ergänzung zu ihnen bilden. Die Programme der Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle sowohl wie der Philharmonischen Konzerte sind im wesentlichen auf den Stamm der klassischen und nachklassischen Meisterwerke von Bach bis Wagner gegründet. Was in ihrem Rahmen an Novitäten erscheint, ist vorsichtig gewählt, beschränkt in der Anzahl und wohl geprüft auf die Gewähr des äusseren Erfolges. Vom Standpunkt des Laien und des nur sein Vergnügen im Auge haltenden Konzertbesuchers hat dieses Prinzip auch seine volle Berechtigung. Anders aber stellt sich die Sache dar, wenn man das Interesse der schaffenden Musiker erwägt und an die Pflichten denkt, die der reproduzierende Teil der Künstler der Entwicklung unseres Musiklebens gegenüber hat. Die neuen Richtungen, die nach Bethätigung ringen, die mannigfachen ernsten Bestrebungen, die nicht gleich und nicht leicht die Gunst der Menge für sich gewinnen können, die zahlreichen Vermächtnisse der Vergangenheit, die als noch ungehobene Schätze des Entdeckers harren, auch sie verlangen nach einer Stätte, wo sie sich den Platz an der Sonne erkämpfen können. Strauss hat den kühnen Entschluss gefasst, ihnen diese Freistatt zu gewähren. Er wird es nicht leicht haben, einen so idealen Gedanken zu verwirklichen, ihm einen haltbaren, praktischen Untergrund zu geben, aber gerade das Gewicht seines Ansehens ist, wenn irgend Etwas, geeignet, solchen Unternehmen einigermassen Erfolg zu versprechen. Alles Neue, Alles, was sonst nur spärlich und unter Wahrung mannigfacher Rücksichten ans Licht kommt, soll in diesen Konzerten zu Gehör gebracht werden, gleichviel welcher Sonderrichtung es angehört, vorausgesetzt, dass es den Anspruch auf ernsthafte Beachtung als Kunstwerk erheben darf. Es versteht sich von selbst, dass von dem Vorgeführten nur ein geringer Teil in den dauernden Besitz weiterer Kreise übergehen wird, dass viele fruchtlose Experimente mit unterlaufen werden. Aber ein Institut, das so gleichsam die Aufgabe eines Siebes erfüllt, kann wahrhaft segensreich wirken, ja es ist zur Notwendigkeit geworden, um die Klagen abzustellen, die nicht mit Unrecht über die Vernachlässigung der lebenden Komponisten, über die Bevormundung des nach Neuem lechzenden Publikums geführt werden.

Bei allen dem Fortschritt zugewendeten Bestrebungen spielt natürlich der Name Liszt unumgänglich seine gewichtige Rolle. So hat auch Strauss es sich zunächst zur Aufgabe gemacht, die symphonischen Dichtungen Liszt's einmal im Zusammenhang vorzuführen. Der erste Abend brachte die „Bergsymphonie" (ce qu'on entend sur la montagne), ein lose komponiertes, aber farbenreiches und in seiner poetischen Stimmung zu den gehaltvolleren zählendes Tongemälde des Meisters. Ihm folgte Sgambati's interessantes Klavierkonzert in G moll (op 15), von Emil Sauer temperamentvoll und technisch meisterhaft gespielt, und Anton Bruckner's groteske, bei aller Klangentwicklung innerlich doch leere D-moll-Symphonie. Strauss

fand mit seinem Plane bei den Hörern um so freudigeren Beifall, als das Orchester, das bisher eine ziemlich untergeordnete Stufe eingenommen hatte, unter seiner Leitung sich zu einer geradezu erstaunlichen Leistungsfähigkeit aufschwang. Emsige, verständnisvolle Vorarbeit muss diesem Ergebnis vorausgegangen sein.

Zwei Symphonie-Abende unter Weingartner und das erste Abonnementskonzert unter Nikisch vervollständigen die Zahl der orchestralen Darbietungen, die bisher zu verzeichnen sind. In letzterem trat nach längerer Pause Teresa Carreño als Solistin auf und spielte Rubinstein's Klavier-Konzert in D-moll. Die Vorzüge ihres Spieles sind noch immer die gleichen. Gestützt auf eine kraftvoll entwickelte Technik, erhebt sich Frau Carreño zu einer freien, über der Sache stehenden Behandlung, jede kleinliche Grübelei ist ihr fremd. Dieser Zug zum Grossen und die aus einer wirklich musikalischen Phantasie geschöpfte Frische der Auffassung machen ihre Darbietungen zu erfreulichen, auch wenn sich über Einzelheiten hier und da rechten lässt.

Unter den jüngeren Pianistinnen giebt es eine, die es, was Temperament betrifft, zum mindesten mit Frau Carreño aufnimmt: das ist Frau Langenhan-Hirzel. Wir lernten die Künstlerin im vergangenen Winter kennen, als sie mit ihrem leider inzwischen verstorbenen Gatten, einem reich begabten Münchener Musiker, hier ihr erstes Konzert gab. Der Eindruck, dass Frau Langenhan eine ungewöhnlich leidenschaftliche, musikalisch empfindende Natur ist, hat sich bei ihrer Wiederkehr noch verstärkt. Manchmal ist es des Guten zuviel: dann geht das Temperament mit der Spielerin durch, meist aber weiss ein gesunder Geschmack die richtige Grenze zu halten, und nur gewisse äussere Manieren, die besser wegblieben, können darüber täuschen. Frau Langenhan trat mit Einsetzung ihrer ganzen Kraft für das Werk eines jungen Komponisten ein. Felix vom Rath giebt sich in seinem Klavierkonzert als ein durchaus moderner Musiker, als ein gelehriger Schüler Max Schilling's. Die Kraft, eigene Gedanken zu prägen, spricht noch nicht aus diesem Erstlingswerke, wohl aber ein sehr ernstes, vornehmes Streben und eine bemerkenswerte Beherrschung des Technischen.

Eine den erwähnten weiblichen Vertreterinnen des Klaviervirtuosentums völlig entgegengesetzte Individualität ist Leopold Godowsky, der seit seinem ersten Erscheinen im vorigen Winter zu den bewunderten Heroen des Konzertsaals gehört. Haben jene etwas entschieden Männliches in ihrem Wesen, so weist das Naturell des polnischen Pianisten Züge von fast weiblicher Zartheit auf; wirken jene hauptsächlich durch impulsive Aeusserungen ihres Empfindens, so waltet bei Godowsky mehr ein reflektierendes Moment vor. Und das ist um so merkwürdiger, als er zu den fast schon berüchtigten „Klaviertitanen" gehört, die sich gern auf dem Felde technischer Bravour tummeln. Ich habe noch nie einen Virtuosen von dem Können Godowsky's gesehen, der so wenig ins Zeug ginge. Die unerhörtesten Schwierigkeiten überwindet er wirklich „spielend", und derselbe Sinn für Maass und Schönheit bekundet sich in seiner musikalischen Auffassung. Es klingt Alles vornehm bei ihm, er blendet nicht nur durch Kunstfertigkeit, er offenbart in seinen Vorträgen auch das Vermögen, poetisch nachzuempfinden, wenn auch in eigentümlich zierlicher Weise, der es zuweilen an der nötigen Grösse und Vertiefung gebricht. Von den zahlreichen Klavierabenden, die der Anfang der Saison uns bereits gebracht hat, wären noch manche zu nennen. Arthur Friedheim hat sich nach vierjähriger Abwesenheit wieder hören lassen, in Ernest Schelling lernten wir einen technisch brillanten, im Ausdruck energischen Pianisten kennen, und Vianna da Motta bewährte sich in den mit dem Geiger Geloso veranstalteten Abenden als geistvoller Ensemblespieler, dem nur eine grössere Zurückhaltung im Tone zu empfehlen wäre. Auf dem Gebiete der Violinkunst sind die Konzerte Henri Marteau's als Ereignisse zu verzeichnen, sie vermittelten auch die Bekanntschaft dreier neuer Violinkonzerte, von denen das in D-dur Christian Sinding's immerhin als bedeutsame Schöpfung hervorragte. Wenig boten bis jetzt die vokalen Veranstaltungen. Die Wiederholung der H-moll-Messe von Bach seitens des Siegfried Ochs'schen Gesangvereins bot natürlich den Freunden des Werkes die willkommene Gelegenheit, sich an seiner Grösse einmal wieder aufzurichten. Unter den Solistenabenden gewährte einen hohen, durch den Ruf einer künstlerischen Persönlichkeit gesteigerten Genuss das Konzert, in dem sich Lilli Lehmann vor ihrer Amerika-Reise vom Berliner Publikum verabschiedete.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

In Würzburg feierte am 12. Okt. Prof. Meyer-Olbersleben sein 25jähriges Dienstjubiläum als Lehrer der Königl. Musikschule.

An die kgl. Akademie der Tonkunst in München sind als neue Lehrkräfte engagiert worden: Frau Kammersängerin Schröder-Hanfstängl, Frankfurt a. M. (Sologesang) — Prof. Mart. Krause, Leipzig (Klavier) und der Componist Beer-Wallbrunn (Harmonielehre und Contrapunkt).

Das diesj. Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendium für Komponisten ist dem bisherigen Schüler der königl. akademischen Hoch-

schule für Musik Curt Börner verliehen worden. Das Stipendium für ausübende Tonkünstler wurde dem früheren Schüler desselben Instituts, Violinisten Alfred Wittenberg zuerkannt Aus der Zinsen-Einnahme wurden dem Schüler des Dr Hoch'schen Konservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt a. M Komponisten Hermann Zilcher, der Schülerin des Konservatoriums zu Köln a Rh., Klavierspielerin Elly Ney, der preussischen Staatsangehörigen, Klavier- u. Orgelspielerin Olga Kuntze, sowie der Schülerin der königl. akademischen Hochschule für Musik zu Berlin Violinistin Erna Schulz Zuwendungen gemacht.

Frau Fanny Moran-Olden wird in Frankfurt a M. eine Opern- und Gesangsschule errichten.

Die Hochschule für Musik in Mannheim, welche unter dem Protektorat I. K. H. der Grossherzogin Luise von Baden steht und von Herrn Direktor Wilhelm Bopp geleitet wird, hat sich nach kurzem Bestehen bereits zu hocherfreulicher Blüte entwickelt Im Oktober 1899 eröffnet, wurde sie im ersten Unterrichtsjahr bereits von 136 Schülern und Schülerinnen besucht und konnte nach dem vorliegenden Jahresbericht das 2. Studienjahr mit einer Frequenz von 231 Studierenden abschliessen. Der gründlich durchgearbeitete und klar geordnete Jahresbericht gewährt einen Einblick in die treffliche Organisation der Anstalt, die überall das Bestreben erkennen lässt, die ihr anvertrauten Zöglinge nach allen Richtungen musikalisch zu erziehen. Es sind Kurse für alle Zweige der Tonkunst eingerichtet, mit Einschluss von Vorträgen über Kunstgeschichte, italienische Sprache und Deklamation, 27 Lehrer und Lehrerinnen sind dazu berufen. Die Bildung eines Hochschul-Chorvereins ist in Aussicht genommen. Der Pflege der Kammermusik, den Orchesterübungen ist in einer grossen Zahl von Wochenstunden reichlich Platz eingeräumt, den theoretischen Kursen gliedern sich Musik-Diktat und Formenlehre an Neben verschiedenen Vortragsabenden im Konservatorium hatten die Schüler in öffentlichen Prüfungskonzerten Gelegenheit, ihre Kenntnisse zu produzieren Das grosse Interesse, das der jungen Anstalt entgegengebracht wird, dokumentiert sich auch in zahlreichen Zuwendungen, die in Form von Stipendien zu Gunsten begabter, aber unbemittelter Schüler verwendet werden. Vom Stadtrath in Mannheim wurden der Anstalt ausserdem Subventionen für zwei Freistellen gewährt.

Vermischte Nachrichten.

August Reinhard, dessen Kirchen- und Harmonium-Kompositionen rühmlichst bekannt sind, wurde vom Herzog von Anhalt zum Professor ernannt.

Philipp Schmitt, Direktor der „Akademie für Tonkunst" zu Darmstadt, wurde zum Professor ernannt. Ueber das 50jährige Bestehen seiner Anstalt und das zur Feier dieses Tages stattgefundene Festkonzert wurde in der vorigen Nummer des „Kl.-L." berichtet.

Der Musikschriftsteller Wilhelm Klatte wird während des Wintersemesters in seiner Wohnung, Nettelbeckstr 24, Privatkurse zur Einführung in Musikgeschichte und Musikästhetik abhalten Beginn am 1 November Prospekte und Anmeldungen bei R. Sulzer (M Eich), Musikalienhandlung, Schillstrasse 19.

Georges Louis Costallat, der Chef der berühmten Firma Costallat & Co. zu Paris, starb am 11 Oktober in Faubourg Saint-Denis bei Paris, erst 57 Jahr alt.

Ueber die kürzlich verstorbene Orgelspielerin Anna Dittrich schreibt Dr Max Runze „Fräulein Anna Dittrich, die leider — ein empfindlicher Verlust für die Musikwelt — kürzlich Verstorbene, gehörte zu den hervorragenden Orgelspielerinnen Berlins und der Gegenwart, die mit ihren Leistungen ihrem Meister und Lehrer Franz Grunicke, dem berühmten Orgelspieler und Lehrer am Kullack'schen Konservatorium, sowie der letzteren Anstalt, entschieden grosse Ehre gemacht hat. Schon in der Berliner St Johannis-Moabit-Gemeinde hatte sie Jahre hindurch, von 1882—87, in einer Filiale die Orgel zum Gottesdienste gespielt. Dann aber hat dieselbe sechs Jahre hindurch als Organistin und zugleich Chor-Dirigentin an der Philippus-Apostel-Kirche mit bedeutendem Erfolge gewirkt. Hervorzuheben sind auch ihre Orgelkonzerte in mehreren Kirchen Berlins und ausserhalb, durch die sie viele Herzen aufrichtig erbaute und entzückte

Das 1 Heft der Zeitschrift der Int. Musik-Gesellschaft, III Jahrgang, bringt aus der Feder Ludwig Schmidt's, Dresden, die Veröffentlichung eines Aktenstückes aus dem Nachlass des verstorbenen Dresdner Advokaten Fr A Schmidt, welches eine Anzahl interessanter Dokumente zur Lebensgeschichte Richard Wagner's enthält, Zunächst einen Original-Brief Wagner's über seine angebliche Beteiligung an der Mai-Revolution nebst einem Auszug aus den Gerichtsakten über die gegen ihn erhobenen Anklagen, ferner Verhandlungen über den Verlag der drei Opern Rienzi, Fliegender Holländer und Tannhäuser — In einem zweiten Artikel kommentiert G Münzer, Breslau, den kürzlich von der Frankfurter Zeitung veröffentlichten Brief Richard Wagner's an Adolf Stahr, in welchem eine Aeusserung des Ersteren über Liszt's Einstudierung und Erstaufführung seines Lohengrin in Weimar Befremden erregte. Im Wei-

teren enthält das Heft einen Artikel über „Römisches Musikleben“ von Fr. Spiro, einen dergl. über die „Musik in Stockholm“ von A. Lindgren und eine reichhaltige Bücher- und Zeitschriftenschau.

Zu den vielen Schriften, die bei Gelegenheit der Hundertjahrfeier Lortzing's erscheinen werden, gehört auch die von dem bekannten Lortzingforscher Georg R. Kruse, dem wir die Auffindung so mancher längst vergessener und nicht veröffentlichter Kompositionen Lortzing's verdanken, herausgegebene Liedersammlung, welche im Verlage der Tessarotypie-Aktien-Gesellschaft zu Berlin S.W. 48 erscheint. Der bekannte Herausgeber hat eine Reihe bisher ungedruckter und in Vergessenheit geratener Kompositionen Meister Lortzing's zusammengestellt, die in zwei Bänden mit einem Lied Lortzing's in Facsimiledruck erscheinen werden. Die beiden Sammlungen sind eine Blumenlese von Liedern teils ernsten, teils humoristischen Inhalts, die so stimmungsvoll gehalten sind, dass sie sich bald Eingang in jedes deutsche Haus verschaffen werden. Wie der Herausgeber auch in seinem Vorwort sagt, so wollen wir wünschen, um unseren deutschen Meister zu ehren, dass die Lieder fleissig gesungen werden zur Freude der nach vielen Tausenden zählenden Lortzingfreunde.

In Berlin ist zur Jahrhundertfeier von Lortzing's Geburtstag, 23. Oktober 1901, eine Ausstellung eröffnet, die eine reiche Sammlung von Kostümbildern älterer und neuerer Darsteller in Lortzing'schen Rollen, Theaterzetteln, Briefen, Notenhandschriften, kurz aller möglichen auf die Person, das Leben und Schaffen des Komponisten, wie auf die Aufführung seiner Werke bezüglichen Gegenstände vorführt. Den Grundstock bildet die reichhaltige Sammlung des Herrn Georg Richard Kruse (Berlin), der auch das Unternehmen leitet. Das Hoftheater in Wiesbaden hat Figuren und Dekorationsbilder zur Verfügung gestellt, die Familie Lortzing's silbernen Taktstock, vom Grafen Redern eine dem Komponisten geschenkte Vase, sowie einen Ehrenpokal. Ferner beteiligt sich an der Ausstellung die Berliner kgl. Bibliothek, die Instrumentensammlung und Manskopf's Museum in Frankfurt, so dass eine selten reiche Auslese Lortzing'scher Reliquien der Oeffentlichkeit zugänglich ist.

Catania, die Geburtsstadt Vincenzo Bellini's, wird den auf den 1. November fallenden hundertsten Geburtstag des Komponisten der „Norma“ durch ein mehrtägiges Musikfest feiern, bei dem natürlich ausschliesslich Bellinische Opernmusik („Norma“, „Nachtwandlerin“, „Puritaner“, „Montecchi und Capuletti“, „Die Fremde“, „Der Seeräuber“) zur Aufführung gelangen wird. Pietro Platania, der frühere Direktor des Konservatoriums in Palermo, hat eine Bellini-Hymne komponiert, mit der der Komponist gefeiert werden soll. An des Künstlers Geburtshause wird eine Gedenktafel enthüllt werden.

Die „Deutsche Gesangskunst“, Fachzeitschrift für Sänger, Gesanglehrer und Gesangbeflissene, welche von Herrn Dr. Bruno Meier geleitet wird, beginnt mit der soeben erschienenen Oktober-Doppelnummer ihren zweiten Jahrgang. Die ernste, gediegene und mit Sachkenntnis geleitete Zeitung, welche eine durchgreifende Reform der gesammten Gesangskunst erstrebt, brachte zur Erreichung dieses Zieles in ihrem ersten Jahrgange eine Reihe didaktischer Aufsätze mit neuen anregenden Themen, lebhafte Kontroversen entspannen sich um grundlegende tonbildnerische Begriffe, „Streitfragen“ wurden erörtert, sehr fesselnd sind die begonnenen „Dramaturgischen Erläuterungen einzelner Bühnengestalten.“ Es wäre zu wünschen, dass die ernsten zielbewussten Bestrebungen der Schriftleitung das gewünschte Echo finden und der Zeitung von den Gesangsbeflissenen die nötige Unterstützung zu teil würde, welche eine Fachzeitschrift, die, Feind aller Reklame, nur ideale Zwecke im Auge hat, von den Interessenten bedarf.

Die Generalintendantur der königl. Schauspiele in Berlin hat mit Allerhöchster Genehmigung Edouard Colonne mit seinem Pariser Orchester eingeladen, ein Konzert am 2. November im königl. Opernhause zu veranstalten. Colonne darf darin eine Anerkennung für sein vieljähriges Eintreten für deutsche Musik und speziell deutsche Musiker in Paris erblicken. Es ist wohl das erste Mal, dass ein französisches Orchester im königl. Opernhause zu hören sein wird. Die künstlerischen Beziehungen, die sich seit einer Reihe von Jahren gerade mit Frankreich immer enger gestaltet haben, erhalten durch das bevorstehende musikalische Ereignis neuerdings eine sehr sympathische Beleuchtung.

Bücher und Musikalien.

Ch. V. Alkan, op. 64. Prières pour Orgue, ou Piano à clavier de Pédales. Für Piano für 2 Hände bearbeitet von J. Vianna da Motta.

Costallat & Co., Paris.

Ch. V. Alkan teilte das Schicksal seines grossen Landsmannes Hektor Berlioz, er stand fremd inmitten seiner Nation, man ahnte seine Grösse, aber man ging ihm scheu aus dem Wege und er selbst war eine schüchterne, in sich verschlossene Natur, wenig geeignet, Propaganda für sich und seine Werke zu machen. So waren es nur wenige seiner berühmten Zeitgenossen, wie Liszt, Rubinstein, Bülow, die den Wert seiner monumentalen Klavierstücke zu würdigen verstanden, aber in weitere

Kreise drangen sie nicht. Alkan starb im Jahre 1888, aber erst vor Kurzem ist bei Costallat & Co. in Paris eine Neuausgabe ausgewählter Klavierwerke von ihm erschienen, deren Revision Mr. E. M. Delaborde, einer seiner begabtesten Schüler, im Verein mit dem bekannten Pädagogen J. Philipp besorgt hat. Durch dieses verdienstvolle Unternehmen erwachen die bereits halb vergessenen, grandiosen Werke zu neuem Leben und spornen unsere heutigen Pianisten an, ihre Bekanntschaft zu machen. Die Leser des „Kl.-L." werden sich des kritischen Artikels aus der Feder Vianna da Motta's in No. 9 und 10 des vorigen Jahres erinnern, in welchem derselbe in geistvoll analysierender Weise das berühmte Studienwerk Alkan's, sein op. 39, 12 Etüden in Moll, besprach und dadurch einen lebendigen Einblick in diese unbekannte, grossartige Schöpfungswelt gewährte. V. da Motta hat auch verschiedene dieser Etüden öffentlich in Konzerten vorgetragen, unbekümmert um das Kopfschütteln einiger Kritiker über solch' noch vor keinem Forum sanktioniertes Unterfangen; er ist jetzt an die Arbeit gegangen, ein Werk, das Alkan für Orgel oder Pedalflügel schrieb und das in dieser Fassung ganz der Vergessenheit anheimzufallen drohte, für den modernen Flügel zu bearbeiten und so lebendig zu erhalten. Alkan war ein Meister auf dem Pédalier — ein Flügel, welcher ein vollständiges Orgelpedal vom Kontra-C bis kleinem d hat) —, er spielte die Bach'schen Orgelwerke mit einer solchen Vollendung auf demselben, dass seine Zuhörer voll Bewunderung über die Leistungsfähigkeit des Instrumentes waren. Aus den „13 Prières", die Alkan für dies Instrument geschrieben, hat V. da Motta 8 für seine Bearbeitung ausgewählt. Die „Prières" waren in der Spielart und im Charakter der Orgel erdacht, so ist ihre Grundstimmung ernste, erhabene Grösse, die Motive streifen oft an's Choralartige, ein Zug tiefer, manchmal an's Mystische streifender Frömmigkeit ruht über ihnen. In ernsten, feierlichen Akkorden klingt es aus einigen heraus wie ein brünstiges Gebet, flehend, zagend, oft auch getragen von gläubiger Zuversicht, in No. 3 mahnen die pianissimo erklingenden Quinten und Oktaven-Tremolos an düsteres Gericht, an die Schranken der Vergänglichkeit, dagegen ertönt aus No. 2 ein so friedvoller, süssmelodischer Gesang voll Wärme und Innigkeit, der, zum Schluss über einen lang ausgesponnenen Orgelpunkt erklingend, von ergreifender Wirkung ist. Ein grandioses Stück ist No. 4 mit seinen machtvollen Akkorden über den wuchtig einherschreitenden Bässen. — Kriegerische Klänge tönen aus No. 5, sie klingen etwas profan in die Feierlichkeit hinein, ebenso No. 6, das stellenweis monoton wirkt. Ganz wundervoll ist noch wieder No. 7, dessen süsse, innige Melodie sich zum Schluss zu Glanz und Macht entfaltet und dann wieder über einem langen Orgelpunkt auf der Tonika leise erstirbt. — Eine Fülle von Stimmungen, eine seltene Kraft des Ausdrucks, eine tragische Grösse wohnt diesen „Prières" inne, die jedem ernsten Musiker eine weihevolle Stunde bereiten werden. Sie sind nicht leicht spielbar, breite Arpeggien, vollstimmige Akkorde, grosse Sprünge werden erforderlich, um die Stimmen des Pedals mit in den Flügelton zu verlegen, trotzdem sind sie einigermassen geschulten Spielern zugänglich und der Bearbeiter hat sich für diese wertvolle Bereicherung unserer Klavierlitteratur hohes Lob verdient.

Carl Heinrich Döring, op. 214. Albumblätter 5 Vorspielstücke.

Carl Rühle, Leipzig.

Diese kleinen, mittelschweren Vortragsstückchen möchten wir den unterrichtenden Lehrern zur Freude und Ermunterung ihrer Schüler recht warm empfehlen. Sie zeichnen sich durch den gefälligen Fluss ihrer frischen, ungekünstelten Melodien, ihre feine und doch schlichte Harmonik und ihren lebhaften, bewegten Rhythmus aus. Anmut und Grazie verbinden sich in ihnen mit einschmeichelndem Klangreiz, dazu sind sie formgewandt und in einem ausgezeichneten, dem Können der jugendlichen Spieler angepassten Klaviersatz geschrieben.

Bern. Boekelmann: J. S. Bach's 15 zweistimmige Inventionen in mehrfarbiger Darstellung.

J. G. Zimmermann, Leipzig.

Seiner Bearbeitung von 16 Fugen aus Bach's „Wohltemperiertem Klavier", die in No. 8, Jahrgang 1899 des „Kl.-L." eingehend besprochen wurde, lässt der Autor in vorliegendem Werke jetzt die 2stimmigen Inventionen, nach gleichen Prinzipien bearbeitet, folgen. Sein Grundgedanke ist, durch den mehrfarbigen Farbendruck dem Studierenden mit Hilfe des Auges einen sicheren Führer durch die komplizierte Architektonik der Bach'schen Polyphonie zu geben, ihn durch Selbststudium in das feine verschlungene Gewebe der Haupt- und Nebenstimmen einzuführen. So verwendet er nicht allein 2 bis 4 Farben für das Hauptthema und dessen begleitende Kontrapunkte, sondern führt verschiedenartig geformte eckige Noten für die Abweichungen der betreffenden Kontrapunkte, für auftretende kanonische Form, für Umkehrungen, Vergrösserungen und Verkleinerungen der Themen u. s. w. ein. Der architektonische Aufbau der Stücke wird dadurch bis in seine feinsten Details klargelegt. Für die Charakteristik und geistige Erfassung der einzelnen Inventionen hat der Autor durch seine Anleitungen über den Vortrag gesorgt, er hat ausserdem in einer besonderen Beilage das harmonische Schema derselben in 4stimmigem Satze bearbeitet, der durch Einfügung von Durchgangsnoten klanglich sehr reizvoll wirkt und als Begleitung auf einem zweiten Piano oder einem Harmonium be-

nutzt werden kann. Durch die hiermit erzielte Vollstimmigkeit gestatten sich die Sätze zu gehaltvollen Vortragsstücken und dürfte diesem Studienwerk, das eine unentbehrliche Vorstufe für Bach's grössere Werke bildet, dadurch noch eine grössere Anziehungskraft gewonnen sein.

Anna Morsch.

Franz v. Holstein, op. 49. Quartett in E-moll für 2 Viol., Bratsche und Violoncell.

J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

In der musikalischen Welt ist der Autor durch seine Oper „Der Haideschacht" und durch verschiedene recht wertvolle Lieder bekannt. Fr. v. Holstein gehört seiner Richtung nach der romantischen Weber- und Marschner-Zeit an. Wer Klavier-Quartette und Trios dieser beiden Komponisten gerecht beurteilt, wird an vorliegendem Werk sicher Gefallen finden. Vergleiche mit unseren herrlichen, unsterblichen Kammermusik-Meistern darf man natürlich nicht ziehen. Die Gedanken sind zwar mitunter etwas opernhaft, doch ist in diesem Werke der Kammermusikstil treu bewahrt. Das Thema des ersten Allegro ist prägnant und charakteristisch, zur thematischen Arbeit und interessanten Durchführungen geeignet. Die musikalische Arbeit ist im 2. Teil des ersten Satzes stilvoll, durchsichtig und ungezwungen. Das zweite Thema vom Buchstaben B. ist etwas bauernmarschmässig und erscheint uns für einen ersten Satz nicht ernst genug. Sehr wirkungsvoll ist das Scherzo mit seinem lustigen naiven Motiv, und das Trio wirkt durch seine charakteristische Stimmung. Bei der Repetition treten die Vorzüge des Scherzo noch deutlicher hervor. Das Adagio erscheint uns entschieden schwächer als die 3 anderen Sätze. Das Thema ist etwas süsslich und sentimental. Der letzte Satz wirkt gleich bei Beginn durch sein energisches, feuriges Thema, das zweite Motiv bildet in seinem Gesange eine hübsche Abwechslung zum ersten Gedanken, die klare, effektvolle Fuge in der Mitte des letzten Allegro wird jedem Kammermusikspieler Freude machen. Das Quartett ist dankbar und wirkungsvoll, rhythmisch und technisch durchaus nicht schwierig.

Dagobert Löwenthal.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a) Bücher.

Dr. A. Schüz: „Zur Aesthetik der Musik"
J. B. Metzler, Stuttgart.

Walter Lückhoff: „Das Harmonium der Zukunft"
Ernst Keiling, Berlin.

Hugo Riemann: „Katechismus der Musikgeschichte" 2. Auflage.
— „Katechismus der Orgel" 2. Auflage.

Carl Schröder: „Katechismus des Violinspiels" 2. Auflage.
Max Hesse, Leipzig.

M. Jules Combarieu: Bericht über den internationalen musikgeschichtlichen Kongress zu Paris 1900.
Imprimerie Saint-Pierre, Solesmes.

b) Musikalien.

Robert Hermann, op. 9. „Quartett" in F-moll.
Fr. Hofmeister, Leipzig.

Ludwig Nagel: „Slavisches Album" Für Klavier.
Tonkunst Verlag, Berlin u. Leipzig.

Emil Söchting: „Neu-Deutsche Klavierschule"
Carl Barmeister, Magdeburg.

Georg Döring, op. 28. „La semaine" Salon Walzer.
C. Diller & Sohn, Pirna.

A. E. M. Gretry. „Ländliche Tänze" Für Klavier von A. de Greef.

Ch. de Bériot, op. 32 u. 104. „Konzerte" No. 2 u. 9. Revidiert von R. Hofmann.

Fr. Grützmacher: „Elite-Etüden" für Violoncello.

L. Köhler, op. 165. „Sonaten Studien" Heft IV, V, VI.
Salonmusik. „Ausgewählte Klavierwerke." Volksausgabe.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Max Laurischkus, op. 8. „Neues Jugendalbum." 3 Hefte.

Carl Lundell, op. 1. „Zwei französische Suiten."
Otto Junne-Schottmann, Berlin.

Dr. Edouard Krause, op. 80. „Schule der linken Hand."
Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Lorenz Spengler: „Blüten und Perlen der Musica sacra"
A. Freyschmidt, Cassel.

Robert Fuchs, op. 63. „Andante grazioso und Capriccio" Für Klavier zu 4 Händen.

Gustav Hawranek, op. 6. „Drei Klavierstücke."
Adolf Robitschek, Leipzig.

Feruccio Busoni: „Beethoven's Kadenzen"

Goby Eberhardt, op. 100. „Violin-Kursus" 2 Hefte.

Alex. v. Fielitz, op. 76. „Sechs Gedichte"

W. Heinemann, op. 12. „Vier Gedichte".

Fritz Kauffmann, op. 35. „Zwei Gesänge"

Otto Naumann, op. 9. „Vier Lieder"

James Rothstein, op. 54. „Vier Lieder".
— op. 51. „Fünf Lieder"

Alfred Schattmann, op. 2. „Johanniskind" 14 Sommerlieder
— op. 3. „Fünf Lieder"
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Heinrich Germer, op. 45. Schule des Oktaven- und Akkordspiels. 3 Hefte.
Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Sonatinen und Sonaten für Violine und Klavier

Richard Hofmann, op. 49. Sonatine No. 1 D-moll. Pr. 1,80 Mk.
C. F. W. Siegel, Leipzig.

M. Bisping, op. 10. No. 1. Sonatine. Pr. 1,50 Mk.
Chr. G. Vieweg, Quedlinburg.

Gustav Weber, op. 8. Sonate, D-dur. Pr. 6 M.
Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Richard Gompertz: Sonate, G-moll. Pr. 8 M.
Otto Wernthal, Berlin.

Vereine.

Der Jahresbericht des **Berliner Tonkünstler-Vereins** (Freie musikalische Vereinigung), erstattet von dem Vorsitzenden, Kapellmeister Adolf Göttmann, gedenkt zunächst der künstlerischen Thätigkeit des Vereins im abgelaufenen Jahre. Dieselbe durfte als eine erfreuliche bezeichnet werden, die Vorträge, welche im grossen Saal der Königl. Hochschule für Musik stattfanden, standen künstlerisch auf weitaus höherer Stufe wie früher und erfreuten sich lebhafter Teilnahme, sowohl seitens der uneigennützigen Mitwirkung fremder Künstler, wie der stetig zahlreichen Zuhörerschaft. Es fanden im Ganzen 13 Vortragsabende und ein Kirchenkonzert statt, in welchen 75 Manuskripte und 89 Erstaufführungen gedruckter Werke von 60 Autoren zu Gehör kamen. Neben der Liedlitteratur hob der Vorstand der Kammermusik seine besondere Aufmerksamkeit, und durch das Entgegenkommen der Herren Bläser der Königl. Kapelle und der Philharmoniker gelang es, 12 grössere Kammermusikwerke für Bläser aufzuführen. — Die pekuniären Verhältnisse des Vereins gestalteten sich nicht so günstig, dagegen stieg die Mitgliedzahl von 267 auf 310. Die wichtigste Veränderung erfuhr der Verein durch die seit längerer Zeit geplante und jetzt vollzogene Fusion mit dem Verein der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen. Nach langen Verhandlungen in verschiedenen Vorstandssitzungen und General-Versammlungen wurde die Fusion am 11. Juni endgültig vollzogen, die neuen Satzungen durchberaten. Die neue Vereinigung nimmt den Namen „Berliner Tonkünstlerverein" an, die beiden früheren Vorstände bleiben vorläufig in ihren Aemtern, bis eine vollständige Verschmelzung der divergierenden Interessen beider Vereine stattgefunden haben wird. Die Verwaltung der Wohlthätigkeitskassen des Berliner Musik-Lehrer- und Lehrerinnen-Vereins: Krankenkasse, Darlehnskasse und die in der Gründung begriffene Invaliditätskasse, wird, nachdem die behördliche Genehmigung eingetroffen ist, von dem früheren Schatzmeister in gleicher Weise weiter geführt, während die Verwaltung der allgemeinen Kasse in die Hände des Schatzmeisters des früheren Tonkünstler-Vereins übergeht.

Der heutigen Nummer liegen die folgenden Prospekte bei: **Otto Junne, Leipzig:** *„Unterrichtswerke von Louise Krause".* **Wilhelm Hamme, Leipzig.** *„Spezialverlag für häusliche Musik".* **Robert Forberg, Leipzig.** *„Neue Pianoforte-Musik", auf die wir unsere Leser ganz besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.
Direction: Gustav Lazarus.
Berlin N.W. Luisen-Str. 36.
— Aufnahme jederzeit. —
Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.
Sprechstunden 5—6, Mittwochs und Sonnabends 11—2.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores"
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Bülowstr. 28.
Konzert-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Elise Pekschen
(aus St. Petersburg)
Hofpianistin, Kammervirtuosin
„HOFBURG"
Hamburg-Uhlenhorst.

Gesangunterricht erteilen
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Tauenzienstrasse 21.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Joachimsthalerstr. 24.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

José Vianna da Motta,
Pianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.
Sprechstunde 1½—2½.

Elisabeth Caland,
Verfasserin von
„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels"
Charlottenburg, Goethestr. 80 III.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Rankestr. 28.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 30.

Olga Stieglitz,
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf.
Berlin W., Bülowstr. 58 III.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Ress), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Schönstr. 18.

Atemgymnastik Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43.
Eröffnet 1874.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und Lehrerinnen u. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Prospecte, alles Nähere enthaltend, gratis durch den Director H. A. Veit, Luisenufer 43 I.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schmidtstedterstrasse 27.

Nina Gorter,
Lehrerin
am Eichelberg'schen Konservatorium.
Dreimonatliche Gehörbildungskurse (Methode Chevé) für Gesang- und Instrumental-Lehrer u. Lehrerinnen.
Sprechstunden im Eichelberg-schen Konservatorium Montag und Donnerstag 3½—4½, Rankestr. 31, sowie Dienst., Mittw., Freitag u. Sonnabend 5—6 Charlottenstr. 32.

Schweriner Musikschule
Fr. Dr. Luise Krause, Tauenzienstr. 23 III.
Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Ansbacherstr. 53.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen in Klavier, Gesang, Theorie für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Valeska Kotschedoff,
Berlin W., Geisbergstr. 5a. G. III.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin SW., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint am 1. und 15. jeden Monats. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 3951) 1,50 Mk. bei direkter Sendung unter Kreuzband 1,75 M. Ausland 2 M.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Passauer Strasse 3.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“ Berlin, W 50, Passauerstr. 3, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 22. | **Berlin, 15. November 1901.** | **XXIV. Jahrgang.**

P. J. Tschaikowsky.

Erinnerungen

Von

Professor Anton Door.*)

Es ist schon lange her, es war Mitte der Sechziger Jahre, dass ich diesen eigenartigen Menschen und Künstler kennen und lieben lernte. Eine innige Freundschaft verband mich mit ihm, die bis zu seinem unerwartet raschen, verhältnismässig frühen Lebensende ungetrübt herrschte. Ich war gerade im Konservatorium zu Moskau anwesend, als ein junger Mann von 25 Jahren zu mir hereintrat und sich mir als der neuernannte Theorielehrer Tschaikowsky vorstellte. Er brachte mir Grüsse von Freunden aus Petersburg, erzählte mir, dass er die Juristerei, die er auf Wunsch seiner Eltern betrieb, über Bord und sich ganz der Musik in die Arme geworfen hätte. Sein ausserordentlich sympathisches Auftreten, seine überaus bescheidene, beinahe mädchenhaft schüchterne Weise, die er auch später bei seiner ungeahnt grossen Popularität in seinem Heimatlande nie verleugnen konnte, fesselten mich sofort, und wir wurden rasch Freunde. Sein Aeusseres, halblonde Haare und wundervolle blaue Augen, liessen seine russische Abstammung nicht sofort erkennen. Das erklärte er mir auf meine Bemerkung damit, dass seine Mutter von deutscher Abkunft war. Ich fragte ihn, ob er schon viel komponiert hätte, und er sagte ganz verlegen, er hätte schon Vieles skizziert und angefangen, aber es wäre noch nichts Rechtes herausgekommen. Einige Klavierstücke wären zwar schon fertig, aber es wäre recht unbedeutend. Ich bat ihn darum, und mit Zögern willigte er ein, sie mir zu geben. Als ich sie zu Hause durchspielte, fand ich sofort die Begabung heraus, eilte damit zu dem damaligen Verleger Gutheil und fragte ihn, ob er sie nicht herausgeben möchte. Der wollte nicht darauf eingehen, da, wie er meinte, der junge Mann ganz unbekannt wäre. Ich sagte ihm, dass demnächst mein alljähriges Konzert stattfinden würde und ich sie spielen wollte. Darauf meinte er, wenn die Sachen gefielen, wäre er gerne bereit dazu. Als ich Tschaikowsky das mitteilte, war er förmlich erschrocken darüber und sagte, ich möchte doch das nicht riskieren. Ich that es aber doch, und der Erfolg war ein überraschend grosser. Von den drei Sachen, die ich spielte, wurden zwei stürmisch zur Wiederholung verlangt. Sie erschienen dann auch als op. 2, „Lied ohne Worte“, op. 4, „Valse de Concert“, mir aus Dankbarkeit gewidmet, und op. 5, gewidmet der von ihm so hochgeschätzten Sängerin Désirée Artôt, und es gereicht mir heute noch zur grossen Befriedigung, der Erste gewesen zu sein und den Namen Tschaikowsky an die Oeffentlichkeit gebracht zu haben. Als ich Moskau

*) Mit gütiger Erlaubnis des Autors und der „Neuen freien Presse“, Wien.

verliess, standen wir noch Jahre lang in lebhafter Korrespondenz. Er übersiedelte nach einigen Jahren, nachdem er seine Stellung in Moskau aufgegeben hatte, wieder nach Petersburg, wo er rasch von Erfolg zu Erfolg schritt, auf allen Gebieten der Musik eine erstaunliche Vielseitigkeit entwickelte und bald der gefeierte Liebling seiner Landsleute wurde. Viele Jahre später wurde er



Aus Iwan Knorr, „Peter J. Tschaikowsky“ Berlin, Verlag „Harmonie“

erst im Auslande bekannt und nach Verdienst gewürdigt. Die grössten und nachhaltigsten Erfolge, die er in Europa erlangte, haben sich erst, wie es leider bei vielen bedeutenden Menschen der Fall ist, nach seinem Tode eingestellt. So z. B. in Wien bei der wiederholten Aufführung seiner 5. und 6. Symphonie, und im letzten Jahre, als Hans Richter die Philharmoniker dirigierte, bei der Aufführung seiner 3. Orchester-Suite, die mit jubelndem Beifalle aufgenommen wurde. Dasselbe war der Fall bei der Aufführung seiner ersten Oper „Eugen Onegin“. Wie gesagt, all das hat der arme Tschaikowsky nicht mehr erlebt, und sein sehnlichster Wunsch, den er mir wiederholt ausdrückte, in der Musikstadt Wien Anerkennung zu finden, ging nicht in Erfüllung. Gerade das Gegenteil fand statt, das Violinkonzert, von dem trefflichen Konzertmeister Brodsky aus Leipzig gespielt, wurde ausgezischt, und eines seiner bedeutendsten Orchesterwerke, die Ouverture zu „Romeo und Julia“, eigentlich eine symphonische Dichtung, ereilte dasselbe Schicksal. Als nach vielen Jahren das Violinkonzert von Ondricek wieder gespielt wurde, war die Opposition verstummt, und es wurde bei der Wiederaufführung von „Romeo und Julia“ lebhaft applaudiert. Sic tempora mutantur.

Lange Zeit zuvor war mir der vierhändige Klavierauszug seiner 3. Sinfonie in die Hände gefallen, die merkwürdigerweise in Wien bei Spina gedruckt war. Beim Durchspielen derselben war ich ganz entzückt davon, und namentlich der letzte Satz in seinem grossartigen Aufbau und seiner Steigerung überzeugte mich, dass dieses Prachtwerk einen enormen Erfolg haben müsste. Ich eilte zu Hans Richter, der ebenso entzückt war wie ich, und meinte, das müsse aufgeführt werden. Es kam aber leider nicht dazu, weil man bei der Probe befürchtete, dass ein so lang ausgesponnenes Werk eines noch nicht accreditierten Komponisten beim Publikum nicht die entsprechende Rücksichtnahme finden würde. Ich hatte in meinem Uebereifer Tschaikowsky nach Petersburg geschrieben, dass die Sinfonie wahrscheinlich aufgeführt werden dürfte, und erhielt folgendes Schreiben in französischer Sprache:

„Lieber Freund!

Seit lange schon nehme ich mir vor, Ihnen zu schreiben, um Ihnen für die Freundschaft zu danken, die Sie nie aufgehört haben, mir zu beweisen, und für das Interesse, mit dem Sie meine Kompositionen beehren. Wenn ich trotzdem so lange gezögert habe, diese Dankesschuld abzutragen, so ist's, weil ich in Bezug auf Alles, was nicht in den Kreis meiner täglichen Beschäftigungen fällt, unglaublich faul geworden bin.

Ich beeile mich jetzt, Sie zu versichern, dass ich kein Undankbarer bin, und dass ich durch di

Beweise Ihrer Freundschaft ausserordentlich gerührt bin, einer Freundschaft, die mir um so werter ist, als auch ich für Sie stets die grösste und aufrichtigste Sympathie empfunden habe. Ich weiss den ungeheuren Dienst, welchen Sie meiner Komponisten-Laufbahn erweisen, indem Sie meine Stücke spielen und meinen Namen in Wien bekannt machen, im vollsten Masse zu würdigen. Dank, Dank, tausend Dank, lieber guter Freund! Wenn sich je das Glück ereignete, dass eine meiner sinfonischen Kompositionen in Wien aufgeführt würde, so wollte ich, dass man mit einem Stücke den Anfang machte, welches dem Wiener Publikum von mir eine möglichst gute Meinung beibrächte. Ich beschwöre Sie, teurer Door, Jenen, von denen dies abhängt, folgende in Moskau und Petersburg mit Erfolg aufgeführten Kompositionen zu empfehlen: 1. „Romeo und Julie“ 2. „Der Sturm“, Phantasie über Shakespeare's Drama. 3. „Dritte Sinfonie.“

Ich erwähne das Alles nur, weil ich glaube, dass es, dank Ihrer Befürwortung, nicht unmöglich wäre, dass man etwas von mir zur Aufführung bringen wollte. Ich gestehe offen dies wäre der schönste Tag meines Lebens! Aber ich habe durchaus nicht die Anmassung, zu glauben, dass es geschehen müsste. Ich weiss sehr wohl, dass es in Deutschland Komponisten zu Dutzenden, ja zu Hunderten giebt, wie ich einer bin. Aber wenn es sich jemals begiebt, so werde ich es Ihnen zu danken haben, teurer Freund. Und seien Sie gewiss, dass ich den Dienst, den Ihre Freundschaft mir geleistet haben wird, in seinem ganzen Umfang zu würdigen wissen werde.

Adieu, lieber Freund!

P. Tschaïkowsky.“

Nach einiger Zeit hörte ich, dass er infolge geistiger Ueberanstrengung schwer erkrankt sei und die Aerzte ihm dringend geraten hatten, nach dem Süden zu gehen. Es war leider wahr. Ich war sehr besorgt, als ich folgenden Brief aus Clarens am Genfersee Ende Oktober erhielt.

„Lieber Freund!

Wenn ich Ihnen so lange nicht geantwortet habe, so hat das seinen Grund darin, dass ich knapp nach Erhalt Ihres Briefes schwer erkrankt bin. Mein Zustand war so ernst, mein Nervensystem so erschüttert, dass mein Bruder mich auf Anordnung der Aerzte in die Schweiz brachte, damit ich dort einige Zeit in völliger Abgeschlossenheit verbringe. Jetzt, lieber Freund, werden Sie mein Stillschweigen wohl entschuldigen. Ich beginne kaum erst wieder aufzuleben. Ich danke Ihnen unendlich für Ihren lieben Brief, ich bin sehr glücklich darüber, dass meine Symphonie Ihnen gefällt, und bin stolz auf Ihre und Richter's gute Meinung. Ach, welche Freude es mir machen würde, wenn diese Sinfonie bei Ihnen aufgeführt werden könnte! Hoffen wir es!

Ich wohne an einem entzückenden Ort, habe den Genfersee und die herrlichen Berge, die ihn umrahmen, vor meinen Augen. Und dennoch bin ich sehr traurig und vom Leben recht angeekelt. Ich glaube, es wird lange dauern, ehe ich wieder werde arbeiten können. Leben Sie wohl, lieber Door, ich drücke Ihnen freundschaftlich die Hand und bitte um Verzeihung!

Ihr

P. Tschaïkowsky.

(Schluss folgt.)

Edvard Grieg in seinen Werken.

Von

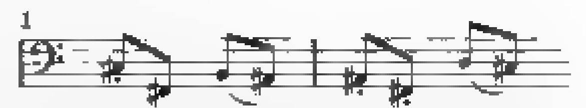
Max Puttmann.

Nachdem ich in einem ersten Artikel*) den Versuch gewagt habe, kleinere Gebilde der Muse Grieg's, die lyrischen Stücke für Klavier, einer ästhetischen und harmonischen Analyse zu unterziehen, lasse ich diesem heute eine eingehende Besprechung der Klavier-Sonate, opus 7, E moll, des nordischen Meisters folgen.

Der freundliche Leser wolle ein Exemplar der in der Edition Peters unter No. 2278 aufgenommenen neuen, vom Komponisten umgearbeiteten Ausgabe dieser Sonate zur Hand nehmen, und daselbst die im Nachstehenden angezogenen Takte nachschlagen.

Der erste Satz der Sonate, Allegro moderato, $^4/_4$-Takt, beginnt mit einer Periode in E-moll, in welcher der auf 8 Takte erweiterte Nachsatz einen wirkungsvollen Gegensatz zu den ersten 4 Takten bildet. Mit dem 13. Takt setzt das Thema in der rechten Hand im fortissimo wieder ein, um im 14. Takt von der linken Hand in der Octave imitiert zu werden. Den jetzt folgenden 8 Takten, in welchen das Motiv

1



unentwegt festgehalten wird, liegen die einfachen Harmonien zu Grunde h V9 u. e V9, h d in den ersten 4 Takten und e g in den folgenden sind frei eintretende Vorhalte. Während das erste Thema, da wo es im fortissimo einsetzt, schon viel von seiner Zartheit, die ihm ursprünglich eigen ist, verliert, tönt uns vollends aus den Takten 17—24 eine ge-

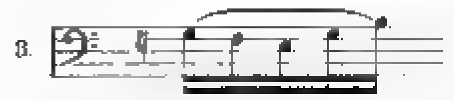
*) Siehe Jahrgang 1899 No. 15 bis 18.

wisse Entschlossenheit entgegen, die Vorhalte namentlich sind es, die der Stelle einen herben Charakter verleihen. Der Nonen-Accord von E-moll im 24. Takt macht eine Trugfortschreitung in den A-moll-Accord, mit dem ein neues Motiv einsetzt, das die im Vorhergehenden angedeutete Stimmung ganz zum Ausdruck bringt.



Diese vier Takte wiederholen sich in h-moll, indem das c und a zu cis und ais erhöht wird, und nach weiteren vier Takten, denen die Harmonien: h I. VI und e V zu Grunde liegen, beginnt der Vermittelungssatz in der Haupttonart E-moll.

Sein Haupt-Motiv



wird im Verlauf des Satzes durch die beiden gebundenen Achtel des im Notenbeispiel No. 1 gegebenen Motiv's erweitert, und erhält durch die Anwendung der Wechseldominante von E-moll über der Dur-Sexte in Verbindung mit der Dominante h als Orgelpunkt einen ganz besonderen Reiz.



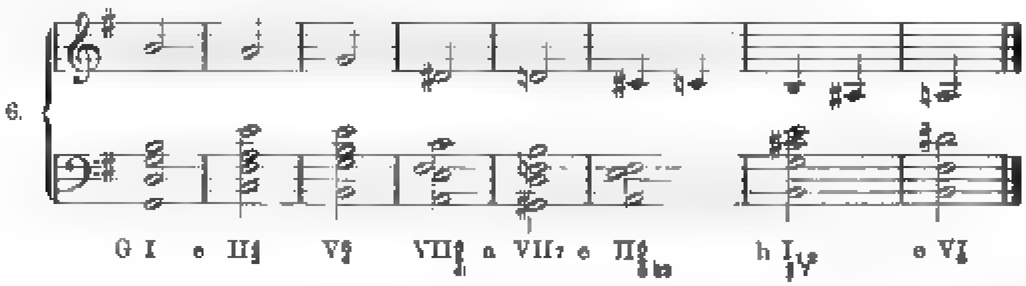
Nach Wiederholung dieser zwei Takte bringt Grieg den Septimen-Accord cis e g h, der sowohl der Wechseldominante von e der zweiten Stufe von h-moll, als auch der siebenten Stufe von D-dur angehören kann. Da aber in Sonaten-Sätzen in Moll der Vermittlungssatz gewöhnlich in die Dominante der Parallel-Tonart moduliert, so werden wir hier den Accord cis e g h als zur siebenten Stufe von D-dur gehörig anzusehen haben, der eine Trugfortschreitung in den Quart-Sext-Accord des tonischen Dreiklangs von G-dur macht, mit welchem der Seitensatz beginnt.

Das zweite Thema trägt einen volkstümlichen Charakter. Ueberraschend klingt die Fortschreitung G-dur, H-moll und die Anwendung der kleinen Septime in Takt 7 und 8 des zweiten Themas. In harmonischer Beziehung besonders interessant ist die zweite Hälfte dieses Seitensatzes, vom pianissimo an. Die dieser Stelle zu Grunde liegenden Harmonien sind die folgenden:



Nach dem verhältnismässig kurzen Seitensatz, derselbe ist nur 16 Takte lang, setzt der Schlusssatz mit derselben Sechzehntel-Begleitung ein, mit der auch der Hauptsatz beginnt, das über der Begleitung stehende Motiv ist nicht sehr bedeutend.

Dem Schlusssatz, der eine Ausdehnung von 8 Takten hat, lässt Grieg statt des Anhanges eine Ueberleitung folgen. Das Motiv derselben ist dem Hauptsatz entlehnt und die Begleitung ist dieselbe wie im 9. und 10. Takt des Hauptsatzes. Um von G-dur nach E-moll überzuleiten, benutzt Grieg die folgenden Harmonien, bei chromatisch abwärts fortschreitender Oberstimme.



Der letzte Accord löst sich, statt nach E-moll, in die gleichnamige Durtonart auf, mit deren Eintritt die Durchführung beginnt; der erste Teil des Satzes wird nicht wiederholt.

Die Durchführung füllt 48 Takte, es kommen in ihr die entlegensten Tonarten zur Anwendung, die Motive sind meist dem Hauptsatze entlehnt. Zunächst bringt Grieg die ersten vier Takte desselben, nur, wie bemerkt, in E-dur statt in E-moll und wiederholt dieselben, rhythmisch variiert in H-moll und A-moll, um über H-dur nach Gis-moll, das er enharmonisch in As-moll verwandelt, zu gelangen. Mit dem As-moll beginnt eine neue Taktart, $^6/_8$-Takt, die schon durch die vorhergehenden Triolen vorbereitet wird. Weshalb aber Grieg hier vier Bee vorgezeichnet, ist mir unklar, denn kein einziger Takt dieses Teils der Durchführung, dem 4 Bee vorgezeichnet sind, gehört der As-dur- oder F-moll-Tonart an. Weshalb also nicht einfach die As-moll Vorzeichnung? Das Bass-Motiv ist dem dritten und vierten Takte des Hauptsatzes entlehnt, und die harmonische Analyse dieser 12 Takte der vielen Vorhalte wegen eine keineswegs leichte. Lassen wir die letzteren, sowie auch die Durchgänge ausser Betracht, so ergeben sich die folgenden Harmonien.

Ebenso unverständlich wie die Vorzeichnung ist mir die enharmonische Verwechselung des ces in h bei *).

Diese 8 Takte werden nun eine verminderte Quarte tiefer, also vom Dominant-Septimen-Accord h dis fis a aus, wiederholt, der Dominant-Septimen-Accord im vorletzten Takt, hier also der von H-dur, macht eine Trugfortschreitung in den Neben-Septimen-Accord auf der zweiten Stufe von E-moll, worauf der Orgelpunkt h einsetzt, der in die Reprise des ersten Teils überleitet.

In dieser hält Grieg zunächst noch den $^6/_8$-Takt fest, und erst nach 10 Takten setzt der $^3/_4$-Takt wieder ein. Die Haupttonart für das zweite Thema gewinnt Grieg dadurch, dass er fis in f verwandelt, den dadurch entstandenen Sext-Accord regelrecht zur Ueberleitung nach A-moll benutzt und in dieser Tonart den Vermittlungssatz beginnt.

Der im neunten Takt desselben auftretende Septimen-Accord fis a c e gehört hier natürlich nicht der siebenten Stufe von G-dur, wie im ersten Teil der Septimen-Accord



cis e g h der siebenten Stufe von D-dur, an, sondern der zweiten Stufe von E-moll, der Haupttonart der Sonate, in welcher denn auch, der Sonatenform entsprechend, nach weiteren fünf Takten der Seitensatz einsetzt. Durch Octavverdoppelung erhält dieser einen neuen Reiz.

Der Schlusssatz weicht durch die Begleitung in der linken Hand ebenfalls von dem des ersten Teils etwas ab und ist auf 18 Takte erweitert.

Ihm folgt eine ausgedehnte Coda, in der noch einmal das Anfangsmotiv des Satzes auftritt und die mit der bekannten Cadenz Wechseldominante, Quart-Sext-Accord Dominant-Septimen-Accord, tonischer Dreiklang schliesst.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Mit dem wärmsten Dank für die so ungemein lebhafte, allseitige Beteiligung an dem Sammeln der Unterschriften und den zahlreichen Einsendungen der Sammelbogen, teile ich allen an der Sache Interessierten mit, dass die Petition nunmehr bestimmt in den ersten Tagen des Dezember abgesandt wird. Ich bitte also, alle noch in Cirkulation befindlichen Bogen spätestens in den letzten Tagen des November an mich absenden zu wollen.

A. M.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Leopold Schmidt.

Die letzten Wochen sind nicht nur für einzelne Künstler, sondern für ganze Körperschaften, die von auswärts zu uns kamen, erfolgreich gewesen. Zwei Orchester, ein deutsches und ein französisches, haben Berlin ihren Besuch abgestattet, und der Singverein einer kleinen schlesischen Stadt hat geradezu Aufsehen erregt.

Wir haben an grossen und leistungsfähigen Chören keinen Mangel, erst jüngst gaben die Aufführungen der Bach'schen H-moll-Messe seitens des Philharmonischen Chores und des „Elias" durch den Stern'schen Gesangverein vollgültige Beweise dafür. Was aber in Berlin in auffälliger Weise vernachlässigt wird, ist der a-cappella-Gesang. Früher liess sich wohl der Hochschul-Chor unter Prof. Schulze's Leitung zuweilen in unbegleiteten Werken hören und erfreute durch fein ausgearbeitete Leistungen; jetzt wird die Aufmerksamkeit immer seltener auf dies Gebiet gelenkt. Da ist es denn kein Wunder, dass der Kattowitzer Singverein einen ausserordentlichen Erfolg errang. Inmitten unseres vielgestaltigen Konzert ebens wusste er immerhin durch etwas Ungewohntes zu fesseln. Aber auch an und für sich verdienen seine Darbietungen eine hohe Bewertung. Der Dirigent, Prof. Meister, hat seine Sängerschaar vortrefflich erzogen: die Intonation ist sicher und rein, der Vortrag ebenso exakt wie charakteristisch belebt. Die Solisten, die der Verein für seine Konzerte gewonnen hatte, trugen noch dazu bei, die Abende zu musikalisch interessanten zu gestalten. Im ersten wirkte Joseph Joachim, im zweiten der Pianist Ossip Gabrilowitsch mit.

Der Altmeister der deutschen Geigerkunst zeigt sich in diesem Herbst besonders freigebig. Ausser in dem erwähnten Chorkonzerte spielte Prof. Joachim in dem Konzert einer jungen talentvollen Sängerin, Clara Erler, und in dem ersten Abend der Meininger Hofkapelle, und immer mit derselben erstaunlichen geistigen Frische. Dass er nach wie vor auch die Anziehungskraft des von ihm geleiteten Quartettabends ist, versteht sich von selbst. Das Gastspiel der Meininger erntete denselben äusseren und künstlerischen Erfolg, der ihm nun schon seit Jahren treu ist. Fritz Steinbach hat es verstanden, in des einstigen Intendanten Hans von Bülow Fussstapfen zu treten; er ist auch der eifrige Vertreter jener musikalischen Richtung, zu der sich Bülow am Ende seines Lebens mit Nachdruck bekannte. Es kann nichts schaden, wenn in einem stark fortschrittlich angehauchten Musikleben auch einmal eine reaktionäre Note angeschlagen wird. Da die Parteien noch gesondert gegenüberstehen, da sie sich noch nicht zu einer Partei, die das Schöne und Eigenartige sans phrase verteidigt, vereinigt haben, sind uns auch die willkommen, die unentwegt an den älteren Meistern festhalten und, wenn auch vielleicht einseitiger, der Kunst eines Brahms zu ihrem immer noch verkümmerten Recht verhelfen.

Der Beifall der im Opernhaus dem Pariser Châtelet-Orchester gespendet wurde, war nicht ganz

so ein herzlicher, politische Höflichkeit sprach hier ein gewichtiges Wort mit. Man muss jedoch anerkennen dass das Spiel der Franzosen unter Edouard Colonne's Leitung in mehr als einer Hinsicht interessierte. Obgleich es weder nach Anzahl noch nach der Zusammensetzung das ständige Pariser Orchester war liess das Zusammenspiel an Exaktheit nichts zu wünschen, und wo es die Vorstellung ihrer heimatlichen Kunst galt, die Werke eines St. Saëns, Lalo, Berlioz und Charpentier, gaben die Herren nicht unwichtige Aufschlüsse. Die „Impressions d'Italie" von Charpentier, des Komponisten der vielbesprochenen Oper „Louise" wurden bei dieser Gelegenheit als Neuheit vorgeführt. In Paris, wo der Verfasser sich grosser Sympathie erfreut, ist auch diese symphonische Arbeit beifällig aufgenommen worden, was ihr Gutes nachzurühmen, fällt in den Bereich musikalischer Kolorierkunst, die ja die starke Seite aller Modernen bildet - eigenartige Erfindung und Gestaltungsvermögen darf man so wenig in ihr suchen, wie einen vornehm abwägenden Geschmack.

Dass in der „Singakademie" jetzt ein frisches Leben pulsiert, ist ihrem neuen Direktor Georg Schumann zu danken einem Musiker der, selber schaffend, sich dem Neuen nicht verschliesst, so sehr seine Kunst auch in den Traditionen der Klassiker wurzelt. Von diesem Gesichtspunkte aus hatte das erste Konzert der Gesellschaft seine Bedeutung, obgleich die Wahl eines modernen Werkes nicht besonders glücklich war. César Franck's „Seligkeiten" sind nicht so gut wie ihr Ruf, den sie — wahrscheinlich aus Sympathie für die Gesammterscheinung des Komponisten — in Deutschland geniessen. Das ernste Wollen und viele interessante Einzelheiten vermögen den Eindruck des Weichlichen, Theatralischen und auf die Dauer Monotonen dieser Musik nicht zu verwischen. — Von nun an wird Herr Schumann sich auch als Pianist am Berliner musikalischen Leben beteiligen, und zwar in einem Trioverein mit Carl Halir und Hugo Dechert. Der erste Abend bot Hervorragendes in der Ausführung und interessierte inhaltlich durch die Wiedergabe des Brahms'schen H-dur-Trios in der späteren Bearbeitung und eines neuen Klavierquintetts von Ludwig Thuille in welchem die Kammermusiker Exner und Müller sich den Konzertgebern gesellten. Das Werk des Münchener Komponisten ist vielfach angefochten worden, die Erfindung ist, mit Ausnahme des letzten Satzes, nicht eben originell, und durch das Streben nach Klangreiz und Fülle tritt die Musik oft aus dem Rahmen des Kammerstiles heraus. Sie erfreut aber andererseits auch durch die Vorzüge lebendigen Flusses, feinsinniger Ausarbeitung und interessanter, namentlich harmonischer Details. Zu den beachtenswerten Neuheiten gehörte auch eine Violinsonate von Richard Gompertz, die in dem Sonatenabend des trefflichen Künstlerpaares Vita Gerhardt und Anton Witek zum ersten Male gespielt wurde. Drei Orchesternovitäten kamen mit zweifelhaftem Erfolge in der Philharmonie unter Nikisch im Beethovensaale und im Deutschen Hof (durch das Tonkünstlerorchester) zur Aufführung. Alle drei, Anton Averkamp's „Elaine und Lancelot" Eduard Napravnik's „Dämon" und Majors „Ungarische Symphonie" gehören der modernsten Programmmusik an und folgen einem mehr oder minder umständlich mitgeteilten poetischen Vorwurfe, ohne eine in sich verständliche musikalische Struktur zu wahren. In der Erfindung keineswegs bedeutend, liess doch die Tondichtung Averkamp's am ehesten Begabung und Eigenart erkennen.

Aus der Fülle der konzertierenden Solisten verdienen einige Neulinge wohlwollende Beachtung. Der Pianist Richard Buhlig verspricht eine gute Entwicklung, wenn es ihm gelingt, sich aus den Fesseln des Schulmässigen zu befreien. Agnes Leydhecker ist eine Sängerin, die innerhalb eines allerdings beschränkten Ausdrucksgebietes mit ihrer wohlgepflegten Stimme sympathische Wirkungen erzielt, Frieda Clucht und Helene Ferchland führten sich als talentvolle Geigerinnen ein. Ernsteste Kunst bietet Frédéric Lamond in seinen Beethoven-Abenden, von denen bereits zwei mit ebenso grossem künstlerischen wie äusserem Erfolge stattgefunden haben.

Das am Sonntag, den 27. Oktober, in der Lutherkirche veranstaltete Konzert bot ein reichhaltiges Programm. Besonders lobend erwähnt zu werden verdienen die Orgelvorträge von Miss Gertrud Smith, einer Schülerin des Meisters Franz Grunicke. Miss Smith verfügt nicht nur über eine ausgezeichnete Technik auf Manual und Pedal, sondern sie versteht es auch, durch verständnisvolle Phrasierung selbst den kompliziertesten Satz mit absoluter Klarheit zur Geltung zu bringen, was man selbst bei Orgelspielern von Ruf leider oft vermisst. Ihr Programm bot Präludium und Fuge D dur J. S. Bach's, Sonate H-moll von Guilmant und Konzert F-dur von Händel (I. Satz). Den übrigen Teil des Programmes bestritten Frau E. Schmidt (Alt) und Mstr. Gulke (Violine). Die Begleitung lag in den Händen des Herrn Franz Grunicke. W.

Leipzig. Die Konzertsaison des Winters 1901—1902 hat nunmehr ihren Anfang genommen. Dieselbe verspricht wiederum eine sehr lebhafte und reichhaltige zu werden, denn schon am 13. Oktober fand ein Kirchenkonzert in der Universitätskirche, und am 18. Oktober ein solches, von Bernhard Pfannstiehl veranstaltet, unter Mitwirkung von Dr. Felix Kraus in der Johanniskirche statt. Andere kirchliche Konzerte des Riedelvereins, sowie des Bachvereins stehen in Sicht, ja selbst ein Posaunenkonzert, ausgeführt vom Bläserchor des Jünglingvereins der St. Nikolaigemeinde

(am 13. Oktober), durfte nicht fehlen. — Und nun die vielen Solistenkonzerte! — Da sind in erster Linie die Konzerte im städtischen Kaufhause zu nennen von dem Dresdener kgl. Kammersänger Hans Giessen (am 11 Oktober), von dem kgl. bayr Kammersänger Eugen Gura der Kompositions-Abend von Hugo Kaun, die Klavier-Abende von Alfred Reisenauer, der „Flöten-Abend" von Agnes Fahlbusch, ferner das Konzert von Edouard Colonne mit seinem 69 Künstler zählenden Pariser Orchester, das erste philharmonische Konzert der Winderstein'schen Kapelle, unter solistischer Mitwirkung des Pianisten Ossip Gabrilowitsch, das Paderewski-Konzert in der Alberthalle und endlich der Lieder- und Klavierabend des Fräulein Anna Stephan und des Herrn Fritz Moebius im Hôtel de Prusse (am 19. Oktober).

Was uns aber in erster Linie hier beschäftigen soll, das sind die sechs Kammermusikaufführungen im Saale des Gewandhauses unter Mitwirkung der Herren Konzertmeister Felix Berber Max Rother, Alexander Sebald Prof Klengel, Kapellmeister Prof. Arthur Nikisch und anderer hervorragender Solisten, — sowie die grossen Gewandhauskonzerte selbst. Das erste fand am 10 Oktober statt und brachte von Orchesterwerken Beethoven's Leonoren-Ouvertüre No. 2 (Op. 72a), Tragische Ouvertüre (Op 81) von J Brahms und Sinfonie (C-dur) von Franz Schubert. Als Solist machte sich ein noch jugendlicher Geigenkünstler Herr Alexander Friedemann aus Odessa (ein Schüler Brodsky's), vorteilhaft hier bekannt. Derselbe spielte das E-dur-Konzert von H. Vieuxtemps (Op. 10), und erwarb sich durch seinen Vortrag, der sich im Kantilenespiel, sowie durch ein feines Staccato ganz besonders auszeichnete, die allgemeine Zustimmung des Publikums. Bei alledem schien dasselbe doch im Innern ganz und voll erst durch die oben genannten Orchesternummern, ganz besonders durch Franz Schubert's kerngesunde, jugendfrische Sinfonie ergriffen zu sein. In dem Programm des zweiten Gewandhauskonzertes am 17 Oktober verband sich Altes, Wohlbekanntes mit Neuem. Die Suite in D-dur für Orchester von J S Bach eröffnete dasselbe hieran schloss sich das geistliche Lied „Dem Unendlichen" (in einer trefflichen Instrumentierung von J Voigt), auf dieses folgten als Novität — „sinfonische Variationen" von Hans Kressler, ferner Lieder von Brahms und von R Strauss (gesungen von Frau Lula Mysz-Gmeiner aus Berlin) und zum Schlusse Beethoven's Sinfonie No. 7, A-dur). Der Vortrag der Lieder von Frau Mysz-Gmeiner war in jeder Beziehung vollendet. Genannte Dame besitzt eine ungemein sympathische Stimme und eine Vortragsweise, welche den verschiedensten Stimmungen gerecht zu werden vermag. Was die Novität, die Orchestervariationen von Kressler, anbelangt, so ist auch über diese nur Gutes zu sagen. Der Komponist versteht sich auf die Kunst des Instrumentierens und auf die Eigenart jedes Instrumentes ebenso, wie auf die Auslegung des zu Grunde gelegten Thema's und hätte kaum nötig gehabt, gegen den Schluss seines Werkes solchen Aufwand von Schlaginstrumenten zu machen, wie er gethan Jedoch kehrt dasselbe zur Ruhe zurück und schliesst in sphärenhaften Weisen.

Prof Albert Tottmann.

Karlsruhe. Herr Professor H. Ordenstein, der Direktor des Grossh. Konservatoriums zu Karlsruhe veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Meininger Streichquartett, den Herren Wendling, Funk, Abbass und Piening, eine Reihe von Kammermusikkonzerten im Museumssaale zu Karlsruhe, von denen die beiden ersten bereits stattgefunden haben und ein sehr anziehendes und interessantes Programm brachten. Unsere klassischen Meister waren mit Schubert's Es-dur-Trio op. 100, Mozart's Quintett und Schumann's Quartett, op. 41, vertreten. Im ersteren wirkte Prof. Ordenstein am Klavier mit. An Neuigkeiten wurde geboten Peter Tschaikowsky Trio, op 50, Stephan Krehl Quintett für Klarinette und Streichinstrumente, und Eugen d Albert, op. 11, Quartett für Streichinstrumente. In den beiden Quintetten bewährte Herr Kammervirtuose Richard Mühlfeld von neuem seine Meisterschaft auf der Klarinette. Krehl's Quintett ist eine geistvolle Arbeit, — reich an Erfindung und mit vollkommener Beherrschung der Instrumente geschrieben, fesselten ganz besonders der Lentosatz und der Schlusssatz, Thema mit Variationen. Auch Eugen d'Albert's Quartett mit seinen klaren, zielbewussten Themen, dem schönen, ruhigen Gesang im Adagio und den energischen Rhythmen des letzten Satzes, errang einen vollen stürmischen Erfolg.

A. H.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Professor E Breslaur's Konservatorium und Klavierlehrer-Seminar, ist an Herrn Gustav Lazarus, den langjährigen ersten Lehrer, und seit dem Tode des Begründers Direktor des Konservatoriums, käuflich übergegangen. Derselbe wird das renommierte Institut getreu den bestehenden künstlerischen und pädagogischen Grundsätzen weiterführen.



Die Konzertsängerin Frau Maria Schott-Mohr aus Karlsruhe ist als Gesanglehrerin an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen worden.

Herr Prof Jos. Rheinberger in München erhielt anlässlich seines Ausscheidens aus dem Lehrerkollegium der dortigen k Akademie der Tonkunst in Anerkennung seiner langjährigen hohen Verdienste um dieselbe den Verdienstorden des heil Michael 2. Klasse.

Vermischte Nachrichten.

Intendant von Possart in München erhielt anlässlich seines 40jährigen Künstlerjubiläums vom Herzog von Meiningen den Stern des Grosskomthurs des sächs. Ernest. Hausordens und von der Königin von Spanien den Komthur vom Orden Karls III Ausserdem haben die Gemeindekollegien von München den Künstler durch den Beschluss geehrt, die in der Nähe des Prinz-Regenten-Theaters belegene Meridianstrasse in Possartstrasse umzutaufen.

Herr Konzertmeister Kopecky zu Hamburg erhielt den Königl. Kronenorden 4. Klasse.

Herr Konzertmeister H Wagner, Torgau, wurde als Chordirektor der Liedertafel und des neugegründeten Chorgesangvereins nach Graudenz berufen.

Das II grosse Sinfonische Abonnements-Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Leitung Richard Strauss' findet am Montag, den 18. November 1901, im Neuen Kgl Operntheater Kroll) statt. Als Solist wirkt an diesem Abend Prof Halir mit Derselbe wird ein neues Violinkonzert von Ch Löffler zum Vortrag bringen.

In Weimar verhandelten am 12 d. Mts. die Deputierten des Liszt-Vereins über die für das kommende Jahr in Aussicht genommene Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar, sowie über Mittel und Wege, in einer Gesamtausgabe die Kompositionen des Meisters der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

In Amsterdam wird, wie uns mitgeteilt wird, am 10., 11 und 12 Januar 1902 durch den Amsterdamer Gesangverein der „Maatschappy tot bevordering der Toonkunst" und unter Mitwirkung des „Konzertgebouw Orchesters" ein Niederländisches Musikfest veranstaltet, wobei ausschliesslich Kompositionen von lebenden niederländischen Tonkünstlern zur Aufführung gelangen werden Der Dirigent des Konzertgebouw Orchesters und des oben genannten Gesangvereins, Musikdirektor W Mengelberg, wird das Fest leiten. Auch sind bereits bekannte Solisten (geborene Holländer), u. a. Frau Dr Noordewier Redingius, Frau de Haan Manifarges, Herr Prof. Joh. Messchaert, Herr Anton van Rooy, Herr J Urlus etc. zur Mitwirkung eingeladen. Holländische Künstler, deren Kompositionen in Holland noch nicht bekannt sind, bittet der Vorstand des Gesangvereins, Partituren etc. event. an Herrn Kapellmeister W. Mengelberg, Amsterdam, einzusenden, der mit den Komponisten Bernard Zweers und Dr Alph. Diepenbrock eine Auswahl aus den eingesandten Werken treffen wird.

Für das 1902 in Kiel abzuhaltende 6 Schleswig holsteinische Musikfest sind der 15. und 16. Juni als Festtage angesetzt worden. Die Leitung des Festes soll nur einem Dirigenten übertragen und daserhalb versucht werden, eine allererste Kraft zu gewinnen. Das Programm ist von Prof. Stange Kiel wie folgt festgesetzt Händel „Samson" Brahms 1 Symphonie in c-moll oder Strauss „Heldenleben" Violoncellsolo (nach Wahl des Dirigenten Bach „Der zufriedengestellte Aeolus", Kantate. Zwei Chöre, Soli und Duett, Terzett (vier Solisten). Schumann „Des Sängers Fluch", für Soli 5., Chor und Orchester Beethoven 9. Symphonie.

Das Programm der nächstjährigen Bühnenfestspiele zu Bayreuth ist nunmehr festgestellt. Es enthält „Parsifal", den „Ring des Nibelungen" und den „Fliegenden Holländer" Die Aufführungstage wurden folgendermassen festgesetzt „Der fliegende Holländer" 22. Juli, 1., 4., 12. und 19. August, „Parsifal" 23. und 31 Juli, 5., 7 8., 11 und 20. August. „Der Ring des Nibelungen" „Das Rheingold" 25. Juli und 14. August, „Die Walküre" 26 Juli und 15. August, „Siegfried" 27 Juli und 16. August. „Götterdämmerung" 28. Juli und 17 August. Die Ausgabe der Eintrittskarten beginnt am 1 März 1902. Vormerkungen auf Plätze werden indess schon jetzt entgegengenommen, haben sich jedoch auf eine Reihe von Aufführungen (mindestens vier Tage) zu erstrecken, insbesondere werden Karten zu Aufführungen des Ringes des Nibelungen auch späterhin nicht getrennt, sondern nur für den ganzen Cyklus abgegeben.

Albert Lortzing's 100. Geburtstag ist von den meisten deutschen Bühnen durch Aufführung seiner Werke festlich begangen worden

Die „Königskinder", Fritz Volbach's neue Schöpfung, am 10. Oktober aufgeführt unter Gen.-Musikdirektor von Schuch's Leitung gelegentlich eines Konzertes der Kgl Kapelle zu Dresden, hatte bei Publikum und Presse einen Erfolg, wie er gleich entschieden Neuheiten des Konzertsaales nur selten zu teil wird Ebenso Mitte Oktober in der „Queenshall" zu London. Weitere Aufführungen stehen unmittelbar bevor

für Deutschland in Dortmund (unter Leitung des Komponisten) und in München (unter Weingartner), für England noch in Birmingham und Liverpool. Zur Zeit arbeitet der Komponist an einem Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, dessen Erst-Aufführungen für Köln, Frankfurt a./M., Hannover bereits in Aussicht genommen sind.

Der „Berliner Courier“ erzählte kürzlich von den litterarischen Aufführungen, welche vor 60 Jahren König Friedrich Wilhelm IV im Neuen Palais zu Potsdam unter Leitung des Dichters Ludwig Tieck veranstalten liess. Die Vorstellungen fanden in den Jahren 1841—46 statt und es wurden während dieser Zeit insgesammt sieben Werke in Szene gesetzt. Die erste Aufführung fand am 28. Oktober 1841 statt, und zwar war die Sophokleische Tragödie „Antigone“, zu der Felix Mendelssohn-Bartholdy auf Wunsch des Königs die Musik geschrieben hatte, für dieselbe bestimmt. Später folgten die „Medea“ des Euripides (7. August 1843), Shakespeare's „Sommernachtstraum“ (14. Oktober 1843), Tieck's Märchen „Der gestiefelte Kater“ (20. April 1844) und „Blaubart“ (1. Februar 1845), endlich Racine's „Athalia“ mit der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy (1. Dezember 1845). Ludwig Tieck, der in Dresden ansässig war, hatte im Februar 1841 die Einladung vom König erhalten, nach Berlin zu übersiedeln, um mit den Schauspielern der königlichen Bühne die griechische Tragödie einzustudieren. Der Dichter traf im Sommer genannten Jahres hier ein und leitete, zum Verdruss des General-Intendanten Karl Theodor von Küstner, die sämmtlichen Proben. Die Bühne im „Neuen Palais“ war nach den Angaben des Altertumsforschers August Böckh eingerichtet worden. Von dem Proscenium führte eine Doppeltreppe von sieben Stufen nach einem tiefer liegenden kreisrunden Raume, der Orchestra, hinab, in deren Mitte ein Altar stand. Diesem seitwärts geordnet nahm der Chor seinen Platz ein. Beim Beginn der Vorstellung senkte sich, wie im antiken Theater, der Vorhang langsam herab. Die Seiten der Bühnen boten keinen szenischen Ausgang dar, die Schauspieler, welche nicht in den Palast zurückkehrten, mussten die Stufen zur Orchestra herab und von dort zur Seite abgehen. In den Räumen neben der Orchestra waren die Musiker untergebracht, so dass der Chor von den wenig sichtbaren Instrumenten umgeben blieb. Zur ersten Vorstellung waren vorzugsweise Gelehrte und Künstler geladen, und der Erfolg war so bedeutend, dass Friedrich Wilhelm IV befahl, die Tragödie im königlichen Opernhause auch dem grossen Publikum vorzuführen. Zum Andenken an die erste „Antigone“-Aufführung im Potsdamer „Neuen Palais“ stiftete der König später eine „Antigone“-Denkmünze — auf dem Revers mit dem Profilbildnis Tieck's und Mendelssohn's — und liess dieselbe in Gold, Silber und Bronze an diese mit Kabinettsschreiben (vom 27. Juni 1846) überreichen.

In St. Petersburg wurde der 11. Oktober als 150. Geburtstag des russischen Komponisten D. S. Bortniansky feierlich begangen. Bortniansky, der in Italien eingehende Studien der altitalienischen Kirchenmusik betrieben, kann als Begründer und Reformator der russischen Kirchenmusik angesehen werden. Seine Psalmen und Messen, die er für die von ihm geschaffenen Kirchenchöre schrieb, sind von hohem Werte.

Ein internationaler Kongress für Geschichtswissenschaft wird nächstes Frühjahr in Rom stattfinden. Eine Abteilung des Komités, welches den Kongress vorbereitet, hat den Gedanken gehabt, bei diesem Anlass eine Theater-Ausstellung zu veranstalten, und hat ein Cirkular herausgegeben, das eine Idee von dem Projekte giebt. Die Ausstellung soll Alles umfassen, was sich auf die Theaterstücke, die Schauspieler-Kostüme, auf die Dekorationen, die Plakate u. s. w. bezieht. Graphische Darstellungen sollen mit der Entwickelung des italienischen Theaters bis auf die jetzige Zeit bekannt machen, durch verschiedene Dokumente werden die Arten der Bühnenstücke: Hirtenspiele, Ballets, Opern, Patriotische Aufführungen etc. vorgeführt werden. Ein besonderer Teil der Ausstellung wird Verdi gewidmet sein.

Hans Huber's „Böcklin-Symphonie“ in E-moll wurde anlässlich des ersten Schweizerischen Tonkünstlerfestes im Sommer 1900 in Zürich und während der letzten Konzert-Saison in Basel, Zürich und Köln mit bedeutendem Erfolge aufgeführt. Dieselbe erscheint im Verlage der Firma Gebrüder Hug & Co., Leipzig. Das im gleichen Verlage erschienene Oratorium „Judith“ von August Klughardt wird in der kommenden Saison in nachstehenden Städten zur Aufführung gelangen: Halle, Magdeburg, Münster, Dessau, Innsbruck, Brandenburg etc. Von besonderem Interesse wird die Aufführung im königlichen Theater in Wiesbaden sein. Der Theater-Chor soll durch die Gesangvereine von Mainz und Wiesbaden verstärkt werden und die imposante Zahl von 400 Mitwirkenden erreichen.

Die nächste Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in den Tagen vom 7.—10. Juni in Crefeld stattfinden und wird zwei Konzerte für Orchester, zwei Aufführungen für Chor und Orchester, je eine Lieder- und Kammermusiksoirée umschliessen. Hauptdirigent wird der Crefelder königl. Musikdirektor Müller-Reuter sein. Als Hauptwerke werden bezeichnet: Liszt's „Christus“, C-moll Sinfonie von G. Mahler, symph. Dichtung „Kaiser Rudolf's Ritt zum Grabe“ von A. Ritter, „Hackelbehrend“ für gemischten Chor und Orchester von Müller-Reuter, Monolog und Liebesszene aus der Oper „Feuersnoth“ von Rich. Strauss und ein

Fragment aus der Choroper „Sängerweihe“ von O. Taubmann.

An dem heute im Besitz des Architekten Herrn Julius Stüttermayer befindlichen Hause Wien, XIII, Hadikgasse 72, in welchem Richard Wagner vor seiner Uebersiedlung nach Tribschen bei Luzern gewohnt und einen grossen Teil der „Meistersinger“ geschaffen hat, soll eine Gedenktafel angebracht werden.

Die Zeitschrift „Das Harmonium“, welche bisher in Weimar erschien, wird jetzt von Herrn Walter Lückhoff redigiert und hat den Ort ihres Erscheinens nach Berlin verlegt. Das Oktoberheft veröffentlicht das Programm, nach welchem die Zeitung in Zukunft geleitet werden soll. Das Bestreben richtet sich darauf, dem Harmonium eine in jeder Beziehung selbständige Stellung zu geben und seine Verbreitung als dem Hausinstrument der Zukunft zu fördern. Durch fortlaufende Anweisungen über die technische Behandlung des Instruments, durch Verbreitung einer mustergiltigen Litteratur, durch Aufklärungen über neue Erfindungen im Harmoniumbau u. s. w. sollen diese Ziele erreicht werden.

Die bisher von Herrn Max Steuer in Berlin interimistisch verwaltete Redaktion der „Signale“ in Leipzig ist nunmehr Herrn Dr. Rud. Schwartz definitiv übertragen worden.

Bücher und Musikalien.

Dr. C. Stumpf: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 3. Heft. J. A. Barth, Leipzig.

Wir begrüssen nebst den Bücherausgaben der Int. Mus.-Gesellschaft den vorliegenden Band als eine der vornehmsten Erscheinungen auf dem heutigen musikalischen Büchermarkt. Der Herausgeber, Universitätsprofessor Dr. Carl Stumpf, Berlin, vermittelt uns zunächst die Bekanntschaft mit neuen Indianergesängen von J. C. Fillmore. Die wenig wissenschaftliche Notierung derselben geben allerdings von neuem dem Irrtum Raum, dass die Gesänge der Indianer wenig oder gar nicht von unserem Tonsystem abweichen. Eine genauere Bezeichnung der Bruchtonstufen wäre schon deshalb erwünscht gewesen, weil die Indianer von allen Naturvölkern die wenigsten Musikinstrumente besitzen und wir daher nur in der Vokalmusik einen Anhalt zur Erforschung eines etwaigen Systems finden können.

Auch ich bin von dem tiefen Sehnen nach dem „Erfassen harmonischer Beziehungen“, welches die Musik der unciviliserten Völker durchzieht, überzeugt. Da diesem Prinzip die einfache Gestaltung von Halbstufen (natürlich oder temperiert) genügt, wirkt der zweite Artikel „Ueber mehr als zwölfstufige gleichschwebende Temperaturen“ von P. von Janko, welcher der Berechtigung einer 41 stufig-gleichschwebenden Temperatur das Wort redet, wie eine leise Ironie, so interessant und überzeugend er auch geschrieben ist. In der bedeutendsten, auch umfangreichsten Arbeit „Tonsystem und Musik der Siamesen“ giebt der Herausgeber uns zahlreiche Beweise für das Vorkommen der zuerst von dem englischen Musikschriftsteller Ellis aufgestellten gleichstufigen Siebentonleiter. Die staunenerregende Eigenschaft, wonach der siamesische Musiker einen Oktavenraum in sieben gleichweit voneinander entfernte Intervalle (etwa 1,7 unseres temperierten Halbtones) nach dem blossen Gehör zu teilen versteht, glaubt Stumpf auf den „charakteristischen Gefühlswert“ des temperierten Tones, der ja auch uns, wenn auch auf anderer Basis, eigen ist, zurückführen zu können. Als Ausgangspunkt dieses Tongefühles schätzt Verf. die Oktave und eine temperierte Quarte. Befremdend erscheint der Befund, dass die temp. Quarte zur Einstimmung der Instrumente dient, andererseits dieselbe aber im Gebrauch der Melodietöne an Wert zurücktritt. Sollte wirklich dem Schimmer des Konsonanzbewusstseins, welcher die Musik der Siamesen durchleuchtet, die Kraft innewohnen, bei solchen fernen Tondistanzschätzungen überhaupt eine Rolle zu spielen? Stumpf ist vorsichtig genug, seine Nachforschungen über das Wesen dieser Musik in hypothetische Form zu kleiden. Uns fehlt eben eine jahrelange musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der primitiven Musik, um die schwankenden Urteile darüber befestigen zu können. — Der freimütige Vergleich der altgriechischen Musik mit der asiatischen, den Stumpf auf die Uebereinstimmung mit der Platoschen Heterophonie stützt, wirkt sympathisch. Man sollte endlich einmal mit der vielgerühmten Ausnahmestellung der altgriechischen Musik aufräumen! Eine vollständige Orchesterpartitur beschliesst die überaus fesselnde Arbeit. Hoffentlich bekommen wir im nächsten Heft die angesagten drei fehlenden Partituren.

Der Aufsatz von O. Raif „Ueber Fingerfertigkeit beim Klavierspiel“ hat in dieser Zeitschrift schon die nötige Würdigung gefunden. In Verbindung damit steht „Ueber die maximale Geschwindigkeit von Tonfolgen“ von O. Abraham und K. L. Schäfer, worin ganz merkwürdige Gehörstäuschungen beim Anhören z. B. einer Sechzehntelfigur in Bruchsekundzeiten festgestellt werden. Diese Resultate sucht O. Abraham in der folgenden Abhandlung „Ueber das Abklingen von Tonempfindungen“ theoretisch mit Hülfe graphischer Figuren zu erklären.

Der Herausgeber verbreitet sich in Beol

achtungen über **subjektive Töne und Doppelthören** — über eigentümliche, in Krankheit sich steigernde Tonbildungen im Ohre, die wohl jeder Beobachter an sich schon erfahren haben dürfte (Ohrenklingen). Dieselben äussern sich stets subjektiv und mangeln bis heute jeder Erklärung.

Es folgt: **Die Bestimmung der unteren Hörgrenze** von K. L. Schäfer. Derselbe kommt zu folgenden Schlüssen: Schon 16 Schwingungen in der Sekunde können eine Tonempfindung auslösen. Höchstens ca. 30 Schwebungen sind zu einer Differenztonwahrnehmung notwendig. Die untere Hörgrenze ist nicht präzise bestimmbar.

Die **Tontabellen von Stumpf und Schäfer** sind insofern von praktischer Bedeutung, als man darin die Schwingungszahl jedes Tones in sechs Oktavlagen vorfindet, und zwar unter den gebräuchlichsten Ableitungen, also in der temperierten zwölfstufigen und „enharmonischen" Leiter. Den letzten verwirrenden Ausdruck hätte ich „Leiter in reiner Stimmung nach ausgewählten Tönen" vorgezogen. Warum denn nicht zur Klarheit ein paar Worte mehr?

Den zwei ersten Bänden der „Beiträge" etc. reiht sich dieses 3. Heft mit seinen 9 Abhandlungen an Inhalt und Umfang in würdiger Form an und sollte von jedem ernsten Musikfreund gelesen werden.

Ludwig Riemann.

Max Reger, op. 23. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Jos. Aibl, München.

Reger ist ein das Lied durchaus im modernen Sinne behandelnder Tondichter: er sucht nicht die instrumentale Melodie an sich, sondern lediglich die aus dem Wortsinn, der Wortbetonung und den Verseinschnitten hervorgegangene Periode. Ferner bezeugt die moderne Sinnesart des Tondichters sein Aufgeben der Einheitlichkeit der musikalischen Form, wenn ein Dualismus des dichterischen Gegenstandes vorliegt. Reger stellt neben die Worte eine Tonsprache, deren harmonische Haltung bei aller Freiheit und allen Beugungen des Ausdrucks doch die Grenzen der Tonalität achtet. Zwei dieser Lieder, von Hamerling und Geibel gedichtet, lassen den Blick auf dem Kindesalter ruhen, die übrigen beiden, von Anna Ritter herrührend, sind humoristischen Inhalts, der aber einmal in bittern Ernst übergeht. Reger's musikalische Linie und Zeichnung lösen sich häufig in zusammenhanglose Formen auf, die Stimmung des Ausdrucks überwuchert so, dass seine Bestimmtheit verschwindet.

Ref. vermisst den Ausgleich dieser beiden Elemente, die Verschmelzung beider Ausdrucksarten. In No. 1, „Das kleinste Lied" von Hamerling, und in No. 4, „Vom Küssen" von Anna Ritter, ist das richtige Verhältnis von Stimmung und Ausdrucksbestimmtheit durch den mehrfach vorhandenen motivischen Zusammenhang besser als in den übrigen Nummern getroffen: beide sind glückliche Hervorbringungen der Reger'schen Muse. No. 2, „Pythia" d. i. eine Alte, die einem Mädel erklärt, was Liebe ist, von Anna Ritter gedichtet, hat den Komponisten zu einem leichtfertigen musikalischen Ton veranlasst, der hart an die Grenze des Ueberbrettl-Gesangs gerät.

Max Reger, op. 31. **Sechs Gedichte von Anna Ritter** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Jos. Aibl, München.

Reger scheint eine Scheu vor der Wiederholung einer musikalischen Phrase zu haben. Der Leitung des natürlichen, nächstliegenden Empfindens überlassen, kann No. 3, „Unbegehrt", nur strophenmässig komponiert werden. Anstatt einmal eine durchgängig notengetreue Wiederholung für zwei Strophen zu wagen, fürchtet Reger ersichtlich eine solche Wiederholung und lässt ein hübsch angefangenes Lied in unbestimmte Tongestalten zerfliessen. In No. 2, „Ich glaub', lieber Schatz", ist an Stelle der notengetreuen Wiederholung eine nur ähnliche, durch Versetzung in andere Tonstufen entstandene Wiederkehr der Phrasen gebracht, die so geistreich wirkt, dass man seine Freude an dieser Umgehung der Wiederholung haben kann. Auch in dieser Liederreihe macht sich, wie in op. 23, der leichtfertige Ton, den allerdings die Dichterin herausfordert, und das Missverhältnis von Stimmungsausdruck und Bestimmtheit der Motivhaltung bemerklich. Von letzterem sind No. 1, „Allein", und No. 4, „Und hab' so grosse Sehnsucht doch", frei. Beide Kompositionen sind aus der Fülle einer reichen Erfindungskraft hervorgegangen, No. 1 ist der Beweis eines aussergewöhnlichen Talentes.

Bruno Horwitz.

Eingesandte Bücher und Musikalien.

Besprechung nach Auswahl vorbehalten.

a) Bücher.

Wilhelm Streit: „Der lustige Musikant." Ein Heimbilderbuch für die Jugend und deren Freunde.

Hans Licht, Leipzig.

b) Musikalien.

Felix Dreyschock, op. 28. „Andante religioso" pour Piano.

Edouard Schütt, op. 41. „Cavatine" pour Piano.

Otto Junne, Leipzig.



A. Schönherr, op. 2a und b. „Die Tonleitern“ Für Violine.

Richard Wöpke, Leipzig.

G. Hepworth, op. 25. „Introduktion und Polonaise.“

Edm. Stoll, Leipzig.

M. Scharf, op. 67. „Vier Lieder“

Gebr. Reinecke, Leipzig.

G. Schumann, op. 29. „Quartett“

U. Seifert, op. 88. „Präludium u. Doppelfuge f. Orgel.

— op. 89. „Melodie sentimentale“

R. Strauss, op. 41. „Wiegenlied“ Für Klavier von Otto Singer.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Gustav Lazarus, op. 60. „Nächtliche Rheinfahrt“, Männerchor.

— op. 61. „Am Strande“ Für Solo und Chor.

— op. 62. „Der Tag eines Kindes“ 7 kleine Erzählungen am Klavier.

— op. 63. „Drei Fantasiestücke“ für Klavier zu 4 Händen.

Jos. Aibl, München.

J. Th. Radoux: „Matinée de Mai“ pour Piano.

Albert Renaud, op. 53. „Impromptu“ pour Piano.

Schott frères, Bruxelles.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Weihnachtsstücke für Klavier.

Vierhändige Stücke für die Elementarstufen.

Albert Biehl, op. 33, Bd. X No 60. „Morgen Kinder wird's was geben.“ Pr. 80 Pf.

Otto Forberg, Leipzig.

Wilhelm Rust, op. 7. „Am Weihnachtsfeste“ Pr. 75 Pf.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Zweihändige Stücke für die Mittelstufen.

Lina Ramann, op. 9 No. 4. „Weihnachts-Sonatine“ Pr. 1 Mk.

C. F. Kahnt, Leipzig.

Carl Reinecke, op. 221 No. 2. „Stille Nacht, heilige Nacht“ Pr. 1 Mk.

Herm. Oppenheimer, Hameln.

Grössere Werke für Weihnachts-Aufführungen.

a) Für Kinder.

G. Uebehaus, op. 24. „Eine Weihnachts-Sinfonie“ Für Klavier zu 4 Händen, Violine und Kinderinstrumente mit verbindender Deklamation u. Gesang ad lib. Klavierpartitur Pr. 4,50 Mk.

C. F. W. Siegel, Leipzig.

b) Für Erwachsene.

Josef Rheinberger, op. 164. „Der Stern von Bethlehem“ Eine Weihnachtskantate für Chor, Soli und Orchester oder Pianoforte. Klavierauszug Pr. 4,50 Mk.

Robert Forberg, Leipzig.

Vereine.

In Essen hat sich eine „Freie Vereinigung akademisch gebildeter Musik-Lehrer und Lehrerinnen“ konstituiert. Es ist zunächst eine Kommission beauftragt, die aufzunehmenden Mitglieder auf ihre Ausbildung hin zu befragen bezw. sich danach zu erkundigen. Der Hauptzweck der Vereinigung ist: Grösserer Zusammenschluss, geschlossenes Auftreten gegen die Breitmachung unlauterer Elemente mit Hilfe der Presse. Vorträge sollen stattfinden, Zeitschriften gemeinschaftlich gehalten werden und Geselligkeit gepflegt.

Briefkasten.

Frl. C. T. in E. Haug in Pforzheim ist der Lieferant der Klavier-Pedalschemel. Ich habe ihn im v. J. von dort erhalten und weiss auch keine andere Adresse anzugeben. Schreiben Sie doch noch einmal mit Rückantwortkarte.

Klavierlehrerin in M. Für Ihre Zwecke empfehle ich Ihnen Ludwig Schytte's op. 106 „Moderne Kunst des Vortrags“ bei W. Hansen, Kopenhagen, erschienen. Es sind 10 Hefte ausgezeichneter Studienwerke, instruktiv ausserordentlich wertvoll und durch ihren feinen melodischen Gehalt ungemein fesselnd. Die Schwierigkeit ist die von Ihnen gewünschte.

Herr P. H. hier, Frl. L. G.[illegible]bler, Hrn. E. S. in B. Ihre Manuskripte sind in meinen Händen, bitte um kurze Geduld, da ich augenblicklich überlastet bin.

Fr. A. S. in D., C. H. in A. u. A. Bitte jetzt um schleunigste Zusendung der Sammelbogen. Ich muss die Zusammenstellung in nächster Zeit machen, um die Absendung der Petition nicht zu verzögern.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt von ***Hans Licht, Hof-Musikh., Leipzig: „Der lustige Musikant“****, ein Reim-Bilderbuch für die Jugend, bei, auf den wir unsere Leser ganz besonders aufmerksam machen.*

D. E.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 8.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Passauerstrasse 3.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

